

Université de Montréal

« *Created in China* »

- L'émergence de nouvelles subjectivités dans l'industrie du cinéma -
indépendant chinois en contexte postsocialiste

par
Marie-Josée Proulx

Département d'Anthropologie
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade Maître ès Sciences (M.Sc.)
en anthropologie

Avril, 2011

©Marie-Josée Proulx, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

« ***Created in China*** »

- L'émergence de nouvelles subjectivités dans l'industrie du cinéma -
indépendant chinois en contexte postsocialiste

présenté par :
Marie-Josée Proulx

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Guy Lanoue
président rapporteur
John Leavitt
président rapporteur(substitut)
Bob W. White
directeur de recherche
Bernard Bernier
membre du jury
Jorge Pantaleon
membre du jury (substitut)

Résumé

Dans le contexte actuel d'une Chine contemporaine encore aux prises avec une censure gouvernementale des productions médiatiques ainsi que de la diffusion de l'information, les créateurs doivent trouver des voies détournées afin de s'exprimer librement. Plusieurs styles de cinémas cohabitent dans ce continent bousculé par les idéologies politiques. Deux grandes catégories se distinguent, s'opposent, s'entremêlent et se côtoient, c'est-à-dire, le cinéma « *mainstream* » et le cinéma « indépendant ». C'est via le médium du septième art et plus particulièrement celui de la génération actuelle de réalisateurs chinois que sera mise en relief l'émergence de nouvelles subjectivités créatives. Ces subjectivités sont engagées dans une danse constante avec l'État dans l'atteinte de l'accomplissement professionnel tout en maintenant le statut d'indépendance artistique.

L'auteure tentera d'approfondir l'évolution de la notion de l'identité chinoise des années 1990 à aujourd'hui. Découlant d'une opposition entre tradition et modernisme, la formation de nouvelles subjectivités est fondée sur une négociation constante avec les forces imposantes de la globalisation mais aussi avec l'État chinois. On parle actuellement d'un assouplissement de la rigidité communiste, voire même l'émergence de tendances néolibérales, qui auraient pour effet de mener à la création d'une identité chinoise actualisée en diapason avec l'assertion des désirs individuels, et ce, au profit de la collectivité. L'expérience collective est mise de côté pour faire place à la subjectivité d'individus créateurs qui créent en se positionnant en tant qu'unité en interrelation avec la société.

Mots-clés: Chine, cinéma indépendant, post socialisme, subjectivités, film, politique, hors système, non officiel, identité chinoise.

Abstract

In the current contemporary Chinese context, still caught up with a governmental censorship of the media productions as well as information circulation, creators must find diverse ways to express themselves freely. Several styles of cinemas cohabit in this country hustled by political ideologies. Two main categories are divided, opposed and intermingled, the “mainstream” cinema and the “independent” cinema. It is via the medium of cinema and more particularly that of the present generation of Chinese directors that will be highlighted the emergence of new creative subjectivities. These subjectivities are in a constant dance with the State in the reaching of professional achievement while maintaining the status of artistic independence.

The author will look into the evolution of the notion of Chinese identity from the 1990s until today. Rising from an opposition between tradition and modernism, the formation of new subjectivities is founded on a constant negotiation with the imposing forces of globalization but also in relation with the Chinese State. One currently speaks about an easing of communist rigidity and even the emergence of neoliberal tendencies. This would lead to the creation of a Chinese identity, brought up to date in tune with the assertion of individual desires at the expense of the community. The collective experiment is set aside to make room for the subjectivity of creative individuals, who create while positioning themselves as a unit in interrelationship with society.

Keywords: China, postsocialism, independent cinema, film, unofficial, outside system, politic, Chinese identities, subjectivities.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des images	v
Liste des sigles et des abréviations	vii
Remerciements	viii
1. Introduction - Vers une ethnographie de l'industrie du cinéma indépendant chinois	1
1.1 Contexte : L'esprit indépendant	1
1.2 Problématique	6
1.3 Méthodologie	11
1.4 Cartographie de l'aire de recherche	12
1.5 Méthode de collecte de données	18
2. L'émergence de nouvelles subjectivités	25
2.1 Contexte historique et cadre théorique	25
2.2 Industrie cinématographique au cœur des politiques chinoises : une histoire de générations	32
2.3 Effets de la démocratisation du médium filmique	35
2.4 Politique d'ouverture ou contrôle silencieux	52
3. L'alternative de la distribution à l'intérieur et à l'extérieur de la Chine continentale	60
3.1 Le cas de Fanhall Studio et Li Xianting Film Fund	60
3.2 Une distribution outre-mer, l'effort de <i>DGenerate</i>	65
3.3 Le Piratage dans le cinéma indépendant : soutien ou nuisance	67
4. Les festivals et la diffusion	71
4.1 Structure de production et financement : l'exemple de Cinéasie et PIFF (PPP)	71
4.2 Fenêtre ouverte sur le cinéma indépendant; Le cas de <i>Cherry Lane movies</i> et <i>Broadway cinémathèque</i>	76
4.3 Réseau de jeunes promoteurs étrangers (<i>NBIFF</i> , <i>Electric Shadow</i> , <i>D-22</i>)	81

4.4 Initiatives locales (ICCA, CCC, CNEX, BIFF)	86
4.5 Législation	89
4.6 Limites de la recherche des réseaux multiples	90
5. Formation des identités créatrices – Beijing Film Academy	94
5.1 Filtrer la crème pour construire un projet de société	94
5.2 De génération en génération jusqu'à aujourd'hui	100
5.3 Une éducation si différente ?	105
6. Conclusion	113
Sources documentaires	125
Annexes	ix

Liste des images

Image	Page	Titre	Provenance
1	8	Tradition versus modernité	Marie-Josée Proulx
2	16	Nan Luo Gu Xiang	http://www.chinarhyming.com
3	17	Carte des districts de Beijing	http://www.chinatouristmaps.com
4	17	Carte des districts de Beijing	http://www.chinatouristmaps.com
5	38	Couverture du DVD du film Frozen	http://www.avistaz.com
6	50	Panneau posé dans les rues à l'aube de l'Expo universelle de 2010 à Shanghai	Marie-Josée Proulx
7	50	Panneau posé dans les rues à l'aube de l'Expo international de 2010 à Shanghai	Marie-Josée Proulx
8	56	Ai Wei Wei – autoportrait	http://chine.aujourdhuilemonde.com
9	67	Vendeur ambulant de DVD piratés à Shanghai	Jacinthe Proulx
10	68	Boutique de DVD légaux et illégaux à Beijing	Marie-Josée Proulx
11	68	Boutique de DVD légaux et illégaux à Beijing	Marie-Josée Proulx
12	77	Logo Yu Gong Yi Shan	http://www.yugongyishan.com/
13	79	Horaire des projections au cinéma MEGABOX la semaine du 27 mai 2009	Marie-Josée Proulx
14	80	Cinéma Broadway, Beijing, Chine 2009	Marie-Josée Proulx
15	83	Space for Imagination Café, Projection Electric Shadows, Beijing, Chine 2009	Electric Shadows
16	84	Théâtre Peng Tao, Projection Electric Shadows, Beijing, Chine, 2009 par Electric Shadow	Electric Shadows
17	84	Théâtre Peng Tao, Projection Electric Shadows, Beijing, Chine, 2009 par Electric Shadow	Electric Shadows
18	85	Beijing Queer Film Festival, Songzhuang, Beijing, Chine, 2009	Marie-Josée Proulx
19	86	Beijing Queer Film Festival, Songzhuang, Beijing, Chine, 2009	Marie-Josée Proulx
20	86	Beijing Queer Film Festival, Songzhuang, Beijing, Chine, 2009	Marie-Josée Proulx

21	87	Soirée CNEX au UCCA du quartier 798, Beijing, Chine 2009	Marie-Josée Proulx
22	94	Beijing Film Academy, Beijing, Chine, 2009	Marie-Josée Proulx

Liste des sigles et abréviations

BFA : Beijing Film Academy

BIFF : Beijing Independent Film Festival

CAD : Central Academy of Drama

CAFA : Central Academy of Fine Arts

CCC : China Cultural Center

CD : Compact Disc

CNEX : Chinese Next

DVD : Digital Versatile Disc

ICCA : Ibera Center for Contemporary Art

IMDB : Internet Movie Database

NBIFF : New Beijing Independent Film Festival

PIFF : Pusan International Film Festival

PPP : Pusan Promotional Plan

RMB : Renminbi

UCCA : Ullens Center for Contemporary Art

VCD : Video Compact Disc

VIH : Virus de l'immunodéficience humaines

Remerciements

La rédaction de ce mémoire fut une épreuve pour absolument toutes les personnes qui m'entourent. C'est pourquoi, je ne pourrai remercier toutes les personnes à qui j'ai demandé conseil, avec qui j'ai forcé la discussion afin de me clarifier les idées, et celles qui ont su calmer mes angoisses lorsque tous ces concepts ne faisaient plus aucun sens. Néanmoins, je tiens à remercier ma mère Huguette d'avoir su me stimuler dès mon plus jeune âge et d'avoir accepté, un peu inquiète, de me laisser emprunter un étrange parcours. Merci à mon père Jacques d'être constamment étonné par ce que j'ai appris, ce que j'accomplis et qui je suis. Merci à Nelson d'avoir piqué mon orgueil dès notre première rencontre et d'avoir engendré une motivation continue pour l'accomplissement de ma maîtrise. Merci à ma sœur Jacinthe et à Élyse de m'avoir accompagné en Chine pendant les premiers jours de mon terrain. Ce fut une expérience redoutablement enrichissante. Merci à Steven, mon support moral dans nos moments de découragement, mais aussi d'extase, face à Beijing et la culture chinoise. Merci tout spécial à Alexandrine pour être une amie, une conseillère pleine de ressources et une anthropologue brillante. Évidemment, merci à mes interprètes, aux réalisateurs, producteurs, distributeurs, curateurs, étudiants et professeurs et à leur extrême générosité. Merci à Xiaodan He, Erik Bordeleau, Peter Sallade et Kira Leinonen de m'avoir mise en contact avec tous ces gens. Finalement, merci à mon directeur de recherche Bob W. White qui a cru en moi et en mon projet.

Chapitre 1 - Introduction

1.1 Contexte : L'esprit indépendant

Dans le contexte actuel d'une Chine contemporaine encore aux prises avec une censure gouvernementale des productions médiatiques ainsi que de la diffusion de l'information, les créateurs doivent trouver des voies détournées afin de s'exprimer librement. Plusieurs styles de cinémas cohabitent dans ce continent bousculé par les idéologies politiques. Chaque type de cinéma rejoint diverses strates de la population, selon l'identification culturelle de chacun aux propos idéologiques véhiculés. Deux grandes catégories se distinguent, s'opposent, s'entremêlent et se côtoient, c'est-à-dire, le cinéma « *mainstream* » et le cinéma « indépendant » (dúlì Diànyǐng – 独立电影). C'est via le médium du septième art et plus particulièrement son expression à travers la septième génération de réalisateurs chinois que je tenterai de mettre en relief l'émergence de nouvelles subjectivités créatives engagées dans une danse constante avec l'État. L'objectif ultime de cette danse pour les réalisateurs indépendants chinois étant l'atteinte de l'accomplissement professionnel tout en maintenant le statut d'indépendance artistique.

Il est plutôt délicat d'établir une définition fixe de chacun de ces deux types : *mainstream* et indépendant; néanmoins, nous tenterons d'en brosser un portrait sommaire afin de mieux cerner le sujet de la présente étude. Le terme « *mainstream* » n'a encore jamais atteint de consensus en ce qui a trait à sa définition. Il est par contre généralement associé à un produit accessible à un grand public, voire la majorité et peut aussi être appelé « de masse », malgré toutes les connotations de ce terme (orientation marxiste). Cette notion n'a de sens que dans son opposition avec le « *non-mainstream* » ou dans le cas présent, le cinéma indépendant, aussi appelé le « *arthouse* », l'« *underground* ». Étant tout d'abord le fruit d'une construction culturelle, le produit cinématographique « *mainstream* » prend une définition tout à fait singulière en territoire de la Chine continentale. Associé tout d'abord au

pouvoir politique, un film « *mainstream* » doit obligatoirement passer par le ministère de la diffusion télévisuelle et cinématographique afin d'obtenir l'approbation de l'État sur le contenu (scénario et montage final), droit de diffusion et de droit de distribution. Sans quoi, le film sera relégué à des diffuseurs et distributeurs privés pour la plupart travaillant dans une légalité relative. Par contre, l'inverse n'est pas forcément vrai, un film ayant traversé les étapes du bureau de la censure avec succès n'en est pas un que l'on qualifie nécessairement de « *mainstream* ».

La définition est variable d'un individu à l'autre, mais la majorité des gens du milieu évoquent « l'esprit indépendant » comme principal critère de distinction.

For political reasons, most young directors refuse the term « underground » and prefer « independent », (...) it best describes the alternative modes of production and circulation of their works: if not entirely independent of state institutions (for nominal affiliation was required in some cases), at least independent of official ideology. (Zhang, 2006 : 26)

La majorité des créateurs et consommateurs de culture alternative revendiquent la pleine liberté artistique comme premier critère d'affranchissement de l'hégémonie culturelle et médiatique que représente le « *mainstream* » : « *Compared with the works from the mainstream system, independent films are usually more creative, liberal and exploring in theme-selection, mode of production, and aesthetics.* »¹ Cette liberté étant beaucoup plus difficile à atteindre lorsque de nombreuses contraintes humaines et bureaucratiques viennent s'interposer entre les intentions artistiques et le produit final, une des méthodes les plus adéquates est le maintien d'un budget minimaliste. Cela permet une réduction du rôle des investisseurs et

¹ Fanhall Annual Report 2008 : Fanhall est une compagnie de distribution qui se concentre à promouvoir les productions indépendantes (fiction, documentaire) et qui produit chaque année un rapport des avancements de l'industrie du cinéma indépendant. Ils fournissent des statistiques sur la production et la consommation, un descriptif de chacun des films distribués par leur compagnie ainsi qu'une redéfinition des termes de l'industrie.

donc diminue le nombre d'acteurs détenant un pouvoir décisionnel dans la réalisation de la production. Ce qui justifie d'autant plus que ces cinéastes privilégient des techniques peu coûteuses comme le numérique et les tournages extérieurs, donc sans studio, ni effets spéciaux. Les productions indépendantes se vantent donc généralement de faire fi de l'opinion de l'État, de faire avec très peu de ressources matérielles, humaines et financières pour ainsi n'avoir qu'un seul capitaine à bord du navire.²

Généralement, ce que les spectateurs recherchent lorsqu'ils consomment des films indépendants chinois réside dans cette authenticité du propos, l'accès au réel, à l'imaginaire et au ressenti du créateur sans filtre aucun. D'où la possibilité qu'un film ne présentant aucune thématique ou aspect problématique pour le ministère de la diffusion télévisuelle et cinématographique puisse se voir obtenir toutes les autorisations nécessaires à sa réalisation et sa sortie en salle de cinéma sans pour autant être destiné grand public ou plutôt à visée commerciale et lucrative (*blockbuster* avec un très gros *box office*). Soulignons tout de même que la majorité des cinéastes chinois indépendants ne se donnent actuellement plus la peine de présenter leurs scénarios au bureau de la diffusion, de la télévision et du cinéma. Avec des arguments tels que « *De toute façon, ils ne comprendraient pas...* », ³ les réalisateurs font leur chemin sans forcément vouloir provoquer, choquer ou être à contre-courant, mais seulement sans se préoccuper de ces dédales bureaucratiques à leurs yeux frustrants et inutiles. Alors qu'il fut à un moment question de cinéma « *underground* », un cinéma dénonciateur, dérangeant qui traitait de thématiques sensibles et qui étaient bannis par la censure, aujourd'hui il s'agit principalement d'une indifférence ou d'une acceptation de travailler en marge par souci d'intégrité artistique.

² Nous pourrions être portés à croire qu'une certaine fierté dans l'accomplissement d'une réalisation de cette envergure (long-métrage de fiction) avec si peu de ressources et donc avec grande polyvalence et autonomie serait palpable chez les réalisateurs indépendants. Néanmoins, aucun d'entre eux ne semblait en tirer une fierté particulière; avec plus de moyens, ils pourraient faire mieux.

³ Entrevue avec Zhang Yuedong été 2009

Dans le contexte entourant la production cinématographique indépendante en Chine, il serait aussi possible de croire que de travailler sans autorisation sert de marque d'authenticité à la fois pour les créateurs, mais aussi pour le public. D'ailleurs, les termes utilisés par les consommateurs pour décrire le cinéma indépendant chinois sont : réel, faibles coûts, libre, jeune audience, *underground*, art, individualité, pensée⁴. La liberté de penser, le réel sont associés à cette authenticité qui, dans ce cas est assurée par la non implication de la censure gouvernementale.

Adorno et Horkheimer font une critique très sévère de l'industrie culturelle ou plutôt de la culture de masse. À leurs yeux, le public devient un jouet passif, un être humain aliéné. L'instrument de domination que représente pour eux les médias de masse, façonne la « conscience » des citoyens afin qu'ils posent les gestes et entretiennent les idéologies prescrites : « *The need which might resist central control has already been suppressed by the control of the individual consciousness.* ». (Adorno et Horkheimer, 1989 :3) Dans le contexte de la Chine continentale à l'époque maoïste, mais aussi encore aujourd'hui, l'agenda politique, quant au contrôle de l'information et la façon dont elle est véhiculée, est clairement affiché. Le bureau de la censure est l'entité gouvernementale qui s'assure des contenus présentés à la masse. L'appellation culture de masse est donc clairement, ici, connue comme étant une culture uniformisée par les idéologies du Parti. C'est en partie contre quoi, les réalisateurs indépendants s'insurgent. Ne voulant pas offrir à la population ce type de produits culturels aseptisés par l'État, ils produisent à l'extérieur du système, dit de masse. Ils croient ainsi, eux aussi, fournir matière à penser aux citoyens presque abêtis par les médias. La perception donc, des productions indépendantes, hors-système, se présentent comme étant porteuses d'authenticité autant sous l'angle artistique que du propos. Cela dit, la notion de déshumanisation fataliste de Adorno et Horkheimer peut être relativisée en accordant à la population le bénéfice de leur capacité

⁴ Rapport annuel Fanhall 2009

critique qui leur permet de consommer les produits de l'industrie culturelle de masse tout en maintenant une distance et une notion propre de jugement.

The character of the movement seems to change each year with the latest flood of works. Many analysts will persist in using « underground », even though most of the films in that category are in view well aboveground during production, even though the state is fully aware of the activities of unofficial filmmakers, and even though very little of the work is explicitly oppositional in political terms. Indeed, much of it is surprisingly apolitical. (Pickowicz, 2006:4)

La vague de cinéma indépendant est un phénomène relativement nouveau que l'on doit à la sixième génération de cinéastes chinois. Certains séparent les générations en fonction de leur année de graduation du *Beijing Film Academy*, d'autres quant au style cinématographique et au propos narratif. Cette sixième génération qui inclut majoritairement les diplômés des années 1990, adopte une esthétique qui permet l'émergence du cinéma indépendant, c'est-à-dire, l'utilisation de la caméra numérique ⁵, majoritairement à l'épaule, dans des décors urbains sous la thématique du ici et maintenant. Ces choix marquent le contraste avec les créateurs les plus connus de la génération précédente qui ont désormais une position plutôt confortable au sein de l'industrie. Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Zhou Xiaowen, Huang Jianxin, Zhang Junzhao, pour ne nommer que ceux-là, sont parmi les grands réalisateurs actuels. À l'époque, leur cinéma nouveau genre était inspiré par les philosophes des lumières, ils utilisent des métaphores inspirées des récits traditionnels pour traduire leur vision des événements passés et leur idéalisme envers l'avenir de la Chine. À cela, il faut ajouter un groupe de réalisateurs qui n'ont pas forcément suivi la formation du *Beijing Film Academy* et qui proposent des films d'arts martiaux ou des comédies romantiques aux qualités cinématographiques modérées, mais au potentiel de

⁵ L'utilisation du numérique permet de se rapprocher davantage d'une esthétique reproduisant la vie réelle. L'utilisation d'équipements réduits, d'acteurs non professionnels, de peu ou pas de décors ni d'effets spéciaux, permet aux créateurs de s'identifier comme producteurs d'authenticité mais aussi de réduire les coûts de production et les complications bureaucratiques. Tout cela a pour effet de leur fournir une plus grande autonomie et de la rapidité d'exécution

rendement élevé. Feng Xiaogang, John Woo, Yibai Zhang sont quelques-uns d'entre eux.

L'attention du présent mémoire sera donc posée sur une partie de la génération en formation qui, dans la continuité du mouvement de cinématographie indépendante, fonctionne à l'extérieur du système officiel. Objet de culture, le cinéma indépendant offre un outil d'analyse privilégié des manifestations identitaires. Nous reviendrons donc ultérieurement sur les conditions de formations et les préoccupations particulières de cette génération qui inclut les cinéastes concernés par mes démarches de recherche.

1.2 Problématique

Dans ce travail, je tenterai d'aborder le sujet de l'identité chinoise contemporaine en mutation. Le cinéma indépendant chinois et l'industrie au sein de laquelle il s'articule, seront donc utilisés ici en tant que phénomène de société, comme outil d'interprétation des transformations sociales émergentes en Chine. Je m'intéresse plus particulièrement à la formation de nouvelles subjectivités découlant d'une opposition entre tradition et modernisme (voir image 1), et fondée sur une négociation constante avec les forces imposantes de la globalisation, mais aussi avec l'État chinois. On parle actuellement d'un assouplissement de la rigidité communiste, voire, même l'émergence de tendances néolibérales qui auraient pour effet de mener à la création d'une identité chinoise actualisée en diapason avec l'assertion des désirs individuels au profit de la collectivité. L'expérience collective est mise de côté pour faire place à la subjectivité d'individus créateurs qui créent en se positionnant en tant qu'unité en interrelation avec la société. En d'autres mots, l'emphasis désormais posée sur l'individualisme influence la manière dont les créateurs s'inscrivent maintenant au sein de la société chinoise. L'argument de Lisa Rofel dans son livre *Desiring China: Experiments in Neoliberalism*,

Sexuality, and Public Culture est basé à la fois sur des données ethnographiques, théoriques et historiques et propose la notion de la formation de « sujets désirants » comme étant une négociation vers la quête du citoyen cosmopolite moderne dans le contexte de réformes économiques postsocialistes chinoises. Elle nous aide à entrevoir cette création de nouvelles identités comme étant un processus d'affirmation des subjectivités des citoyens chinois au sein du grand projet national du néolibéralisme. (Rofel, 2007) À la fois influencés par les impératifs internationaux et les nouvelles politiques d'ouvertures de l'État, les sujets subissent un encouragement vers l'émancipation individuelle et l'autonomie économique et sociale.

Ces tendances néolibérales sont observables aussi lorsqu'il est question du projet de société actuellement en branle voulant une reformulation du traditionnel « *made in China* » vers un « *created in China* ». En plus de répondre à un besoin au niveau de la consommation locale, la mise en valeur du potentiel créatif chinois fait partie d'une stratégie économique d'intégration du marché international d'échanges de biens et services par l'accroissement de sa compétitivité :

First, as society develops, people's spiritual needs are growing and there is a demand for constant renewal of knowledge and ideas. Creative goods and services are able to satisfy such needs. Second, economic globalization means that China's industries are both directly and indirectly drawn into intense global competition. In order to increase international competitiveness and bring about a continuous development strategy, China should re-adjust the national industrial structure and raise industrial levels. Creative industries play a key role in enhancing China's core competitiveness and raising the added value of products and services. (Wu Qidi, 2006:264)

IMAGE 1

Tradition versus modernité



Je propose, pour ce faire, d'explorer tout d'abord les mécanismes de l'industrie du cinéma indépendant, en tant que cadre à l'intérieur duquel les réalisateurs doivent définir leur trajectoire autant du point de vue stratégique que créatif. À quel processus doit faire face un cinéaste diplômé ou non afin de voir produits et distribués, à l'intérieur du système officiel du marché de la Chine continentale ou ailleurs, les projets qu'il concocte. Lorsqu'il n'y arrive pas, quelles sont les avenues alternatives qui s'offrent à lui pour réussir à financer et distribuer ses films de façon indépendante? À quels réseaux de distribution un réalisateur indépendant a-t-il accès si son projet n'a pas été approuvé par le ministère de la diffusion télévisuelle et cinématographique? Qui seront alors les publics ciblés et par quelles méthodes de diffusion pourront-ils les rejoindre? Comment les réalisateurs indépendants se positionnent-ils au sein d'une industrie en constant tiraillement entre législation étatique et globalisation?

Depuis les années 1990, une transformation a eu lieu dans la gestion du capital destiné aux créations médiatiques. Le relâchement du contrôle de l'État chinois quant à la production télévisuelle et cinématographique propose maintenant une économie privatisée qui offre la possibilité d'un financement extérieur, donc soit provenant de l'entreprise privée locale ou extraterritoriale.

Les grosses productions combinent très souvent plusieurs sources de financement ce qui leur permet d'atteindre des budgets appréciables. Cette nouvelle économie est le symptôme d'une redéfinition des préoccupations de l'État chinois qui doit désormais se prêter au jeu des marchés internationaux afin de se positionner comme pays moderne et contemporain tant du point de vue économique que culturel. Le processus de globalisation actuel n'est qu'un infime aperçu de ce que pourrait représenter une liberté idéologique totale pour les créateurs chinois.

Néanmoins, à l'investissement privé correspond aussi son lot de censures autrement définies. La loi du marché, les intérêts économiques, le public cible, la mise en valeur du scénario, ne sont que quelques facteurs auxquels il apparaît difficile d'échapper quand il est question d'investisseur et de rentabilité. Il sera intéressant de s'interroger sur la situation actuelle du cinéma indépendant sur le marché, à savoir si cette industrie en est une viable. Il est ardu à l'heure actuelle de savoir s'il sera possible d'éventuellement envisager cette ultime ouverture à la fois du point de vue de l'État et des marchés chinois au cinéma d'auteur. En 2010, les statistiques⁶ nous informent qu'environ 500 films ont été produits en Chine bien que seulement 110 d'entre eux ont su trouver leur place sur les écrans des cinémas chinois. De plus, le gouvernement chinois ne permet qu'à seulement 20 films étrangers par année d'entrer en salles sur leur territoire. Au sein de l'industrie du cinéma indépendant, selon le rapport de fanhall 2008, 86 films

⁶ Consulté le 18 juillet 2011 sur <http://dbgdianying.com/>

chinois indépendants produits en 2008 dont 26 long-métrages de fiction ont été répertoriés.

Une autre facette de mon questionnement concerne les réelles motivations des cinéastes. Certains critiques, majoritairement occidentaux, diront que les réalisateurs indépendants sont des créateurs qui tiennent trop à leur intégrité artistique et à leur liberté d'expression pour se conformer au modèle du cinéma commercial. Ils choisissent donc l'avenue hors système afin d'éviter la dénaturalisation de leur propos et ainsi demeurer fidèle à leur rôle, en tant qu'artiste, qu'observateur et que critique de la société contemporaine⁷. D'autres critiques par contre, soulèveront la possibilité que l'étiquette clandestine ne soit qu'un outil de promotion dans le but d'intéresser les festivals internationaux et ainsi séduire le public d'outre-mer. Conséquence pernicieuse du stigmat appposé au cinéma chinois :

(...) il est vrai que les festivals étrangers ont permis aux films chinois d'exister, mais au final, en se laissant séduire à répétition par des films d'un réalisme ostentatoire, ils ont engendré, probablement sans le vouloir, des codes esthétiques stéréotypés dont certains cinéastes chinois n'ont plus su se démarquer. (Prudentino, 2009 :83)

L'exemple de Jia Zhangke, cinéaste de la sixième génération, prouve la possibilité qu'une telle stratégie peut à long terme mener à l'ouverture du marché de la scène locale. Suite à une série de films primés dans les festivals internationaux, produits de façon indépendante et interdits de diffusion en Chine continentale, le ministère décide d'accorder le droit de réalisation officiel au cinéaste. D'un autre côté, les réalisateurs qui cherchent désormais la collaboration de l'État sont traités comme des traîtres, des vendus par certains critiques, curateurs et réalisateurs : « (...) *by collaborating with authorities Zhang (Zhang Yuan) sold out and lost the edge that made his other films so powerful.* » (Gaskell, 2000)⁸ C'est sur ces bases que doivent

⁷ Entrevue avec Zhang Yaxuan 2009

⁸ Consulté le 4 février 2011 sur <http://beijingscene.com>

désormais négocier les artistes du cinéma en jonglant entre reconnaissance locale et internationale. Chen Mo, chercheur aux archives du cinéma chinois de Beijing et Zhiwei Xiao, doctorant en histoire de la Chine, soutiennent qu'il soit fort probable qu'une fois leur objectif atteint, ces créateurs marginaux dits indépendants délaisseront rapidement la clandestinité pour rejoindre le système et l'audience de masse. (Mo et Xiao, 2006 :156)

Quelles sont donc les intentions, les aspirations réelles des réalisateurs lorsqu'ils rédigent un scénario? Est-ce une stratégie de promotion? Le cinéma indépendant est-il, comme le prétendent les critiques chinoises, une étape de maturation dans l'art des cinéastes, un processus de définition du soi créateur avant d'atteindre le réseau officiel?

1.3 Méthodologie

À la genèse de ce projet de recherche, j'ai décidé d'entrer en contact avec tous les professeurs, chargés de cours qui avaient un lien plus ou moins étroit avec mon champ d'intérêt. Entrer en contact avec des Montréalais me permettrait à la fois de tâter le terrain quant aux bases de mon projet, mais aussi à me définir un réseau de contacts une fois en Chine. Certains ne trouvèrent jamais le temps de me rencontrer, d'autres ont dû se faire forcer la main légèrement alors que deux d'entre eux se firent un plaisir de m'ouvrir les portes de leur savoir. Tour à tour, on me déconseilla d'entreprendre un tel terrain tout d'abord pour des raisons de communication : puisque ma connaissance du mandarin ne permet pas une conversation fluide; ensuite, parce que c'était pour certains inutile : une écoute approfondie du corpus cinématographique chinois serait davantage appropriée et réaliste pour ma recherche; on m'avertit que les réalisateurs et autres membres de l'industrie n'accepteraient pas de me rencontrer à plusieurs reprises compte tenu que je ne pouvais rien leur apporter en retour et, finalement, ma nationalité de Franco-Canadienne ferait inévitablement obstruction à une compréhension réelle de la complexité de la pensée chinoise.

Malgré tout, il me semblait impératif non seulement de me rendre sur place afin de prendre le pouls de l'organisation sociale, des dynamiques au sein de l'industrie et de la société en général, des ressources en place, mais surtout de connaître ce que les acteurs constituant le cercle restreint du cinéma indépendant chinois avaient à dire sur eux-mêmes et sur ce qui les entoure. Les études cinématographiques, littéraires et psychanalytiques sont soumises au risque de la « surinterprétation » des œuvres. Le tout, prétendant révéler l'inconscient social et individuel d'une population assiégée par des forces environnementales. Bien que ce type de réflexion soit fondamental et enrichisse le savoir scientifique, la démarche adoptée ici priorise l'expérience subjective des individus concernés. En aucun cas, cette recherche ne prétend tracer le cadre défini dans lequel s'articule l'industrie du cinéma indépendant au début du 21^{ième} siècle. À cette époque qui a été fort mouvementée en Chine : transformations et mutations se succèdent dans une cadence effrénée, cette étude tente plutôt de mettre l'emphasis sur les propos des membres de l'industrie qui illustrent différentes facettes de leur univers actuel. C'est à travers une analyse de leurs discours que nous essaierons de tracer une ébauche des nouvelles préoccupations identitaires du point de vue économique, social et personnel de même que ce qui motive l'existence d'un tel réseau de production cinématographique hors système en Chine continentale.

1.4 Cartographique de l'aire de recherche

Par conséquent, afin d'effectuer ce travail d'analyse et de compréhension, j'ai décidé de me rendre sur le terrain et d'aller à la rencontre des artisans du milieu cinématographique chinois actuel. Il fallait tout d'abord que je choisisse dans quelles villes je concentrerais mes recherches puisque je ne pouvais pas me permettre un très long séjour. J'ai déterminé que je devais commencer mon investigation à Beijing là où la totalité de mes premiers contacts se trouvait. En naviguant sur Internet, j'ai réussi à me forger un

réseau de contacts qui sur place s'est graduellement transformé en arbre aux ramifications infinies et qui s'est, sans contredit, rassemblé dans la ville de Beijing. Je suis tout de même aussi allée tâter le terrain du côté de Shanghai puisque plusieurs évènements à caractère cinématographique s'y déroulent. Néanmoins, je n'ai pas pu créer de liens avec des membres de l'industrie dans cette vaste ville. Bien que plusieurs festivals de films ont lieu à Shanghai, cette dernière est souvent considérée comme trop commerciale pour être un lieu d'éclosion artistique et donc pour héberger les individus qui m'intéressent tout particulièrement : les acteurs de l'industrie du cinéma indépendant. O'Connor et Gu soulèvent d'ailleurs cette hypothèse :

Shanghai, the most 'western' city in China on its own admission, is thus set to take a lead in the creative industries. In the two years I have been visiting such claims are followed by other comments: that Shanghai is too commercial and all the artists live in Beijing; that it has no past, no culture, and thus can only imitate the West. Shanghai has another past but maybe not that one being mobilized by the city government; maybe its future is being developed in the dense sprawl of the high rises, in the shopping malls and universities. But at the moment we can ask against all the received wisdom: might Shanghai be too commercial for the creative industries? (O'Connor et Gu, 2006:281)

Beijing est, comme le souligne Zhang Zhen dans son livre *The Urban Generation*, le centre névralgique pour le cinéma indépendant ainsi que pour la culture d'avant-garde en général. C'est d'ailleurs à Beijing que l'on retrouve la fameuse école de cinéma et de télévision, *The Beijing Film Academy* (*Beijing Diànying Xuéyuàn*), établissement qui a formé une importante partie des grands réalisateurs chinois actuels tels que Wu Tianming de la quatrième génération, Tian Zhuangzhuang, Chen Kaige et Zhang Yimou de la cinquième génération, Jia Zhangke et Wang Xiaoshuai de la sixième génération.

Le centre de Beijing est divisé en 6 districts, eux-mêmes subdivisés en aires spécifiques. Le district de *Chaoyang* est l'endroit où l'on retrouve la majorité des ambassades étrangères et donc la plus significative part des ressources

pour expatriés. La clinique médicale offrant les techniques de la médecine occidentale, les bars et restaurants de Sanlitun par et pour les étrangers, les épiceries, marchés et pharmacies de produits occidentaux ainsi que l'aéroport international se situent dans ce même district. Agissant comme centre des échanges économiques internationaux à l'intérieur de Beijing, il est peu surprenant d'y trouver le ministère des affaires étrangères et le ministère de la culture. Ce district est très large et inclut autant le quartier des arts 798, la centrale des affaires de Beijing, le *Beijing Broadcasting University*, le *Central Academy of Fine Arts* que le site des jeux olympiques.

Trois secteurs du district de *Chaoyang* sont souvent revenus dans mes recherches, soit comme point de rencontre, soit comme lieu de diffusion. *Sanlitun*, évidemment pour ses nombreux magasins de disques et DVD, ses cafés et bars qui sont souvent la cible de la publicité distribuée pour annoncer les projections de films par et pour expatriés. Très friands de tout ce qui porte l'étiquette « *indie* », les jeunes chinois et étrangers y fréquentent les librairies/café (tel que le *Bookworm Beijing*) où il est possible de se procurer toutes sortes de publications marginales et d'assister parfois à des visionnements, des discussions, des lectures ou des soirées de création littéraire. C'est par conséquent l'endroit où le *Museum of Modern Art Broadway Cinema* a décidé de s'implanter en 2010, proposant désormais la seule alternative semi-privée au cinéma *mainstream* à Beijing en se concentrant sur les productions locales et internationales de type *arthouse*.

Le *Central Academy of Fine Arts* s'est aussi régulièrement manifesté puisqu'il s'y déroulait plusieurs projections organisées par le *Beijing International Movie Festival*. J'y ai rencontré plusieurs étudiants intéressés à la réalisation, à la création via le médium du cinéma et de la vidéo ainsi que des professeurs tels que Wang Shui-Bo, un des fondateurs du département de film et art médiatiques, citoyen canadien depuis 1989, artiste visuel, professeur et documentariste.

Finalement, le quartier des arts 798, lieu de prédilection pour tous les rassemblements et projections dits de « *high culture* ». Il s'agit d'un quartier complètement constitué de galeries d'art, de cafés, de salles de projection et d'expositions, de galeries-boutiques et de résidences pour jeunes branchés. C'est là que se situent le centre d'art contemporain Iberia et leurs archives du cinéma indépendant où j'y ai passé plusieurs jours à visionner des films de leur collection. Ils sont d'ailleurs à l'origine d'une semaine de conférences et de discussions sur les défis et les perspectives d'avenir du cinéma indépendant, le tout agrémenté d'une rétrospective lançant ainsi officiellement la section archives du centre d'art. Iberia, dirigé par des locaux, est à la fois une galerie d'art, un centre d'exposition, des archives, une boutique où il est possible de se procurer bon nombre des films indépendants distribués par *Fanhall* et un café. J'ai assisté à plusieurs autres projections tenues dans différentes galeries de ce quartier très singulier pendant mon séjour.

Un autre district énormément significatif pour mes recherches fut *Haidian*. Il s'agit du district universitaire. La grande majorité des étudiants chinois et occidentaux y vivent et c'est pourquoi on y retrouve, un peu à l'image de *Sanlitun*, mais avec des propositions un peu moins dispendieuses, un quartier de bars, restaurants, magasins et cafés : *Wudaokou*. C'est là que se trouve le célèbre café « *Space for imagination* » mentionné dans plusieurs textes sur le cinéma indépendant chinois, où des projections régulières sont tenues par diverses organisations et clubs de cinéphiles. Le bar D-22 était lors de mon passage un lieu où des rassemblements ponctuels avaient lieu pour des visionnements d'après-midi. Cet endroit est principalement dédié à la musique alternative chinoise. Il n'est pas étonnant de constater qu'une majeure partie des activités liées au cinéma indépendant se déroule dans un quartier où l'on retrouve la *Tsinghua University*, *Beijing Normal University*, *Peking University*, *Beijing Language and Culture University* et le *Beijing Film Academy*, puisque l'intérêt des étudiants pour ce genre d'évènements est indéniable.

Le district de *Dongcheng* où j'ai habité est en fait le cœur de Beijing. Entouré de la majorité des attractions touristiques dites de culture traditionnelle chinoise dont la place Tiananmen, la tour du tambour, le temple du paradis et la cité interdite, il n'est pas un lieu d'activité principal. Néanmoins, la très unique rue *Nan Luo Gu Xiang* (voir image 2) attire énormément l'attention par la conservation des structures architecturales traditionnelles du quartier et son grand essor commercial par l'implantation de boutiques, d'auberges de jeunesse, de cafés et de restaurants. Il s'agit une fois de plus d'un lieu fréquenté autant par les touristes étrangers et locaux et où les commerces de CD et de DVD regorgent de trésors indépendants originaux et piratés. Adossé à cette rue se trouve le théâtre *Peng Hao* et le *Central Academy of Drama* où se tiennent parfois les projections du club de cinéphiles *electric shadows*. (voir images 3 et 4)

IMAGE 2

Nan Luo Gu Xiang, Beijing, Chine 2009



IMAGES 3 ET 4

Carte des districts de Beijing, Chine 2010





1.5 Méthode de collecte de données

Il demeure, qu'une activité comme le cinéma indépendant n'est pas forcément un intérêt de masse. Néanmoins, les statistiques nous apprennent une donnée à la fois importante et surprenante quant au public de ce genre cinématographique. Selon le rapport annuel de 2009 de *Fanhall (Rapport annuel 2009 : 75)*, les statistiques démontrent que la plus grande proportion des consommateurs de films indépendants chinois sont issus de la génération des années 80. En ordre décroissant, les occupations des spectateurs sont : bureaucrates (30%), étudiants dans un domaine non relié aux médias (26%), étudiants en cinéma et télévision (16%), professionnels (10%), artistes (8%) et finalement les créateurs du domaine du film et la télévision (6%) eux-mêmes. Alors que l'on s'attendrait à une inversion des deux pôles opposés, semble-t-il que bien que les projections soient majoritairement situées dans des endroits

fréquentés par de jeunes étudiants, professionnels ou artistes, le public cible est en fait les bureaucrates.

Ceci étant dit, cette étude inclut toutes les formes de consommation, que ce soit lors des festivals, par internet, par achat de DVD et/ou par fréquentation des projections. Il est donc fort possible de croire que les bureaucrates ne soient pas intéressés ou informés de ces événements ponctuels. Il est tout de même intéressant de soulever qu'il existe plusieurs types de rassemblements autour du cinéma indépendant : des événements à tendance politique, des rencontres pour l'amour de l'art, des projections pour cinéphiles ou encore de simples lieux de rencontres et de discussion, voire même pour quelques organisateurs, l'occasion d'attirer davantage de clientèle dans leur bar ou leur commerce.

Comme nous le confirme le rapport annuel 2009 de *Fanhall*, selon le contexte chinois et surtout depuis l'avènement des nouveaux médias sociaux que permet désormais l'internet, la façon la plus commune d'obtenir de l'information sur les films indépendants est bien sûre en accédants aux sites tels que douban.com, fanhall.com, tudou.com, mtime.com, youku.com et baidu.com. Il est donc plus ardu d'aller à la rencontre de ces gens constituant l'audience dans le cadre de ma recherche ailleurs que par les projections ponctuelles, les festivals et les universités. J'ai donc concentré mes entrevues dans trois catégories : les créateurs du milieu du cinéma indépendant (scénariste, réalisateur), les acteurs de la mise en marché de ce cinéma (distribution, financement, curateur) et finalement les membres du milieu académique (étudiants, professeurs). Cette sélection m'a permise de comprendre plusieurs facettes et surtout différentes visions des mêmes enjeux.

Malgré l'importante quantité d'individus qu'il m'ait été donné de rencontrer, l'industrie du cinéma indépendant chinois est un milieu plutôt fermé, un petit cercle où tous les gens se connaissent et se côtoient. Il m'est donc arrivé

quelques fois de faire face à de la réticence de la part de mes interlocuteurs pour diverses raisons. Dans les premiers pas de ma recherche, j'ai dû faire la connaissance de la personne référence en terme de cinéma chinois à Montréal. Elle a vite fait de discréditer mes objectifs de recherche et de me décourager quant à l'atteinte d'un quelconque résultat satisfaisant. De plus, elle refusa de me mettre en lien avec ses contacts dans le milieu, des personnes susceptibles de m'aider à mener à bien ma recherche.

Quelques autres personnes ont aussi préféré garder leurs contacts durement gagnés pour eux-mêmes au cours de mon séjour. Je dirais que ce qui m'a davantage étonnée, lorsque se présentait ce genre de situations, c'est le rôle que jouait l'individu au sein de cette petite industrie. Toutes les personnes qui ont refusé d'entrer en contact avec moi ou qui se sont montrées réticentes à me mettre en lien avec leurs relations sont des responsables de la transmission du savoir, des gens qui se veulent au service de la connaissance et de l'information afin de promouvoir le travail de ces artistes méconnus : des responsables d'archives, des professeurs, des curateurs, des organisateurs de festivals.⁹ Ces individus pour la majorité ne font pas partie du domaine créatif, ils agissent généralement à titre de « commerçants » de l'art cinématographique. Ce type de réaction pourrait être associé à une attitude de protection du territoire intellectuel ou commercial. Nous y reviendrons plus loin dans l'analyse des modes de diffusions et de distribution.

L'autre difficulté à laquelle j'ai fait face relève de la nature non participative de ma recherche. Étant donné que mon terrain était d'une durée restreinte et que la réalisation de films n'est pas un « phénomène observable » au quotidien, il a été plutôt difficile d'être témoin de situations où les participants travaillaient. Malgré le fait que j'aie proposé à chacun d'entre eux de les suivre dans une de leur journée de travail ou encore de regarder avec

⁹ Certaines personnes ont aussi refusés de se nommer de peur de réprimandes ou de perte d'emploi dû aux propos qu'ils ont tenus et leur position au sein de la société.

eux un de leurs films pour ainsi discuter des choix qu'ils ont faits, des problèmes rencontrés, des démarches nécessaires pour la réalisation de leur œuvre, aucun d'entre eux n'a mené à terme ces propositions avant mon départ.

Il est néanmoins fort possible que si mon séjour avait été de plus longue durée, j'aurais pu accomplir cette partie de mes objectifs puisqu'avant mon départ j'ai reçu une invitation de Wang Jing sur son nouveau plateau de tournage et aussi une proposition de Wang Li Ren, réalisateur puriste indépendant, afin de s'entretenir sur son dernier long-métrage de fiction « *Weed* ». Évidemment, outre l'essence même de ma recherche, j'étais prévenu que les réalisateurs ne seraient pas forcément ouverts à me rencontrer plus d'une fois étant donné que mes démarches n'étaient pour eux d'aucun apport d'un point de vue avancement professionnel et lucratif. Dans un contexte urbain et dans un milieu professionnel comme le cinéma, il est compréhensible que la disponibilité et l'accessibilité des individus soient limitées. Toutefois, je dirais que dans une société où les études sont hautement valorisées, la majorité des gens semblaient enchantés de pouvoir contribuer à l'avancement de mes recherches. La majeure partie de mes données a donc été recueillie par le biais d'entrevues semi-dirigées, parfois via l'assistance d'une traductrice de l'anglais au mandarin et d'autres fois directement en anglais.

Il est à noter que, selon les dires de mes répondants, la plupart des Chinois qui n'ont pas de formation universitaire ou qui ont plus de 30 ans ont très rarement une connaissance de l'anglais suffisante pour entretenir une conversation. Par contre, plusieurs étudiants actuels m'ont surpris à s'exprimer dans un anglais parfait. J'ai donc collaboré avec deux d'entre eux afin d'agir en tant qu'interprètes dans les cas où mes sujets ne se sentaient pas confortables en anglais. Les deux, un garçon et une fille étaient des étudiants du *Beijing Broadcasting University*. Mon interprète principale, une jeune fille de 23 ans, avait déjà travaillé comme interprète pour la télévision

chinoise aux jeux olympiques de Beijing. Pour ma part, mon niveau d'anglais est acceptable et mes interprètes ne semblaient avoir aucune difficulté à reformuler mes questions. Étant eux-mêmes formés en communication, ils se laissaient quelques fois emporter dans l'entrevue et posaient eux-mêmes quelques questions. J'aimerais mentionner toutefois que les entrevues réalisées en anglais ont été plutôt ardues puisque mes interlocuteurs semblaient éprouver de la difficulté à trouver les mots justes et leur prononciation rendait quelques fois leur réponse incompréhensible. Je devais donc constamment leur répéter ce que j'avais compris afin de confirmer mes données.

Dans le second chapitre, l'accent sera mis sur une analyse de l'expérience chinoise au-delà de la dimension collective. Au sein d'un État socialiste, la subjectivité et l'individualisme ont longtemps été mis de côté au niveau discursif et ce mémoire propose d'analyser l'émergence du cinéma indépendant comme étant une partie intégrante des nouvelles dynamiques économiques, culturelles et sociales mises en place par les transformations autant à l'échelle locale qu'internationales. Les individus créateurs embrassent leur individualité et affirment leur subjectivité par une prise de position identitaire qui s'illustre dans leurs réalisations. Ceci, tout en se frayant un chemin à travers l'imposant pouvoir du Parti et la loi du marché. Et c'est sur les expériences personnelles et collectives de ces réalisateurs indépendants chinois que viendront s'appuyer les réflexions soulevées par la présente analyse.

Le troisième chapitre sera basé sur les connaissances actuelles du marché du cinéma indépendant. Le discours de producteurs et de distributeurs fournira un contexte global de l'industrie à l'heure actuelle, ses défis, ses accomplissements et les efforts impliqués dans l'évolution de cette prise de position quant à la liberté d'expression que revendiquent les créateurs indépendants. *Li xianting Fund* et *Fanhall*, deux compagnies conjointes d'aide à la production et à la distribution, travaillent ardemment afin de

promouvoir le travail des réalisateurs qu'elle supporte localement par l'organisation de visionnements, l'apport d'aide et de ressources, la mise sur pied de groupe d'échanges via les nouveaux médias sociaux et nouvellement par l'association avec des distributeurs d'outre-mer.

Le quatrième chapitre est consacré à la diffusion et à la mise en valeur des productions indépendantes par divers groupes et clubs de cinéphiles qui apparaissent et disparaissent en alternance dans les cercles académiques, les bars et les cafés. L'aspect ethnographique de la recherche est dans cette section considérablement plus détaillé. Des entrevues avec des promoteurs chinois et étrangers relèvent non seulement l'émergence de conflits interculturels, mais aussi la dichotomie entre leurs désirs et intérêts versus ceux des créateurs. De plus, le cas du festival international du film de Pusan en Corée du Sud, sera approfondi de par mon expérience au sein d'une compagnie montréalaise de production et distribution. Cette compagnie ayant un créneau d'échange et de collaboration entre l'Asie et le Canada fut invitée, avec 29 autres projets de créateurs asiatiques sélectionnés, à se joindre au Pusan Promotion Plan à l'automne 2009 afin de proposer à plusieurs centaines d'investisseurs potentiels leur projet de long-métrage. Cette opportunité très convoitée par les réalisateurs indépendants de toute l'Asie est un exemple très pertinent des processus de financement et de mise en marché.

Le cinquième chapitre propose de faire un bref survol de la situation et des objectifs de la nouvelle génération de réalisateurs actuellement en formation. Un regard sera posé sur la fameuse école *Beijing Film Academy* pour mieux comprendre l'évolution des mentalités et les stratégies de formation des prochains esprits de créateurs qui devront eux aussi négocier leur place au sein de cette industrie. En plus des processus de scolarisation, nous nous intéresserons aux perspectives d'avenir du cinéma indépendant : s'agit-il d'une catégorie de cinéma par et pour les intellectuels ou y a-t-il un réel désir de familiariser le public à un cinéma alternatif ?

Je souhaite donc par le présent projet tenter de cerner les dynamiques politiques, sociales et culturelles de l'industrie du cinéma en Chine continentale afin de mieux comprendre ce phénomène qu'est le cinéma indépendant chinois.

Chapitre 2 - L'émergence de nouvelles subjectivités

2.1 Contexte historique et cadre théorique

L'évolution des sujets chinois doit être comprise selon un long processus historique politique et social de formations et de modifications identitaires autant du point de vue individuel que collectif. L'époque maoïste fut définitivement marquante dans la construction à la fois des discours et de la forme des productions. La révolution socialiste sous le règne de Mao promettait l'abolition de l'impérialisme. En se concentrant sur la classe ouvrière et les habitants des régions rurales, Mao leur proposait l'indépendance et la libération en passant par l'industrialisation et la modernisation de l'agriculture. Les idéologies capitalistes autant que le libéralisme représentent pour le parti une menace à prendre au sérieux.

Liberalism is extremely harmful in a revolutionary collective. It is a corrosive which eats away unity, undermines cohesion, causes apathy and creates dissension. It robs the revolutionary ranks of compact organization and strict discipline, prevents policies from being carried through and alienates the Party organizations from the masses which the Party leads. It is an extremely bad tendency. (Mao, 1937:32)

Le Maoïsme, toujours dans une obsession d'avancement afin d'éviter l'inertie de la tradition, propose avec la Révolution culturelle de 1966 de mettre fin aux quatre vieilles : les vieilles idées (旧思想), la vieille culture (旧文化), les vieilles coutumes (旧风俗), les vieilles habitudes (旧习惯). En complément de la rééducation des intellectuels dans des camps en milieux ruraux, pratiquement tout ce qui a existé avant 1949 a été détruit : objets d'art, livres, instruments de musique, etc. Le même sort était réservé aux objets provenant de l'étranger.

L'État socialiste de Mao Zedong s'est éteint avec la fin de la révolution culturelle en 1976. C'est à cette époque que Deng Xiaoping profite du désillusionnement face aux deux passions destructives de la politique

maoïste : la lutte des classes et la révolution continue. Devant l'affaiblissement de la légitimité de l'État, il mit sur pieds une série de nouvelles politiques qu'il formula comme étant la réforme économique. (Rofel, 2007)

From 1979, Deng Xiaoping set out to reverse ideological dominance and to embark on economic development as the goal of modernization. (...) Deng never abandoned the ideals of socialism, and he insisted on reforming, instead of jettisoning, the political structures and ideological state apparatuses established during Mao's time. Deng's project of modernization was therefore both a partial continuation of Mao's alternative modernity and a partial rejection of it. For one thing, Deng preferred economic development to ideological revolution, which altered a crucial component of Mao's alternative modernity. (Kang, 2004:51)

Cette réforme avait pour but de relancer l'économie chinoise grâce à l'économie de marché qui promettait une croissance économique significative. La privatisation de la majorité des industries jusqu'à maintenant contrôlées par l'État et la valorisation de l'entrepreneuriat sont à la genèse des stratégies adoptées qui remirent en route l'économie chinoise. Bien que ces nouvelles mesures d'ouverture débloquent de nombreuses possibilités pour les citoyens, elles dégagèrent aussi un lot de frustrations dont le socialisme les préservait : « *These new conditions included the marketization of power, inequalities in distribution and rent-seeking behavior, increasingly polarized income levels, the abolition of security in employment, and lack of reforms in social benefits.* » (Rofel, 2007 :9)

Les tensions montent, certains intellectuels, étudiants, critiques, souhaitent l'ajout de la cinquième réforme : celle de la démocratie et de la justice libérale, mais ils désirent aussi la liberté d'expression, d'association et médiatique. La réforme qui met désormais l'accent sur l'économie de marché, la privatisation, l'investissement étranger, l'agriculture, l'industrie de services et l'agriculture ne correspond pas aux besoins de la population scolarisée qui éprouve des difficultés à trouver de l'emploi : « *the recently prospering*

industrial sectors, that, is rural collective industries and private businesses, did not really need and could not attract university graduates.» (Zhao, 2001:88). D'autres citoyens dénoncent la corruption et la précarité sociale et économique dans laquelle ils se retrouvent soudainement, dû à ce passage entre les idéologies socialistes à une nouvelle idéologie de l'économie de marché qui met de côté la sécurité sociale. Le 4 juin 1989, une grande partie de la société chinoise est brutalement ébranlée par la répression violente des manifestations de la place Tiananmen qui critiquent haut et fort les conséquences de la réforme de Deng Xiaoping.

Regardless of whether we are talking about students, intellectuals, or any others who participated in the movement in support of reform (political or economic) and demands for democracy, their hopes for and understanding of reform were extraordinarily diverse. When looked at from a broader or synthetic perspective, however, the reforms that the greater part of the populace hoped for and their ideals for democracy and rule by law were for the purposes of guaranteeing social justice and the democratization of economic life through the restructuring of politics and the legal system. (Wang, 2003:54)

Malheureusement pour les protestataires, non seulement le gouvernement n'a pas acquiescé aux requêtes, mais il a poussé davantage la privatisation du marché.

Dans une version de l'histoire révisionniste, on considère que les politiques socialistes maoïstes ont grandement nui au déploiement de l'individualité des citoyens chinois par la suppression de l'aspect naturel de l'humanité : « (...) *suppression of « natural » humanity and its creation of unnatural passions and interests. Postsocialist reforms are portrayed, in contrast, as setting human nature free.* » (Rofel, 2007 :12). En mettant fin à la lutte des classes, l'État sous la réforme a ouvert un tout nouvel espace social afin d'explorer d'autres identités précédemment qualifiées de « non naturelles » autant du point de vue sexuel qu'ethnique. Donc, on pourrait croire qu'après les événements du 4 juin 1989, l'établissement des nouvelles politiques

postsocialistes favorisa l'épanouissement de nouvelles subjectivités par l'émancipation des individualités :

(...) the constitution of a post-socialist humanity in China entailed not merely the demolition of those politics portrayed as hindering human nature but a positive encouragement and elaboration of people's sexual, material, and affective self-interest in order to become cosmopolitan citizens of a post-Cold War world. (Rofel, 2007:13)

C'est donc au sein de ce contexte local qu'il faut comprendre les transformations qu'instaure et subit la Chine dans le contexte englobant de la globalisation

La présente recherche s'appuie majoritairement sur les réflexions de Lisa Rofel tirées de son livre *Desiring China : Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*. En se basant sur un vaste spectre théorique, elle argumente sur la création de « sujets désirants » comme étant une négociation vers la quête du citoyen cosmopolite moderne ayant des désirs appropriés au contexte postsocialiste. Elle soutient que ces subjectivités néolibérales se forment à travers leurs engagements avec la culture publique. Via les objets de culture populaire : revues, téléseries, films, journaux, musique, etc., les citoyens au sein du grand projet national du néolibéralisme en Chine tentent d'affirmer leurs subjectivités : « *Individuals find their proper niche in the world order as subjects of national (and nationally diasporic) public cultures. National and diasporic public cultures, in their global journeys, become the major medium for creating these subjectivities.* » (Rofel, 2007 :21) Dans son étude sur *Yearnings*, une téléserie dramatique chinoise, Rofel relève différentes prises de position des spectateurs par rapport aux agissements, réflexions et personnalités des personnages. Elle utilise ses réflexions afin de dépeindre un portrait de l'impact des transformations sociales en cours par la perception de ce qui peut être considéré comme comportement ou attitude juste et morale chez les téléspectateurs. La variabilité des opinions démontre la réelle nature

conflictuelle du débat entourant la formation des nouvelles subjectivités chinoises.

Rofel concentre ses analyses sur les manifestations de la culture dominante comme outil d'interprétation des phénomènes sociaux culturels en Chine. Bien que le cinéma indépendant chinois ne fasse pas partie de cette catégorie dominante de produits culturels, en se référant à la définition proposée par Bob W. White dans son livre « *Rumba Rules* », on pourrait tout de même évaluer cette branche du cinéma comme faisant partie de la culture populaire chinoise actuelle :

It is commercially robust, meaning that it is integrated into large-scale social and commercial networks and therefore contributes and perpetuates the circulation of cultural products in general. Second, it is supra ethnic, meaning that by virtue of its extended visibility (and audibility), it is accessible to a large number and wide variety of consumers, regardless of their ethnic or linguistic origin. (White, 2008 :14)

Le cas du cinéma indépendant en Chine implique toute une industrie bien à lui : un système législatif, un cadre de production, une structure de distribution et de diffusion autant sur le plan local qu'international. Ceci dit, un bémol doit être ajouté à la notion de « *large-scale* », en ce qui concerne le cinéma indépendant chinois, l'échelle de visibilité n'est pas comparable à celle des productions dites « *mainstream* » ou circulant à l'intérieur du réseau officiel. Le contexte chinois a quelque chose de bien particulier en ce qui a trait au potentiel de visibilité des produits culturels réalisés à l'extérieur du système. Ces films qui n'ont pas reçu l'autorisation de l'État se verront limiter l'accès aux réseaux gouvernementaux de la télévision, des journaux et des cinémas publics. Néanmoins, de nombreux espaces publics tels que les milieux académiques, les galeries, les festivals, l'Internet, les cinémas privés, les cafés et autres lieux de projections improvisées, offrent l'accès à cette partie de culture chinoise que l'on pourrait qualifier de populaire. Il est donc fort intéressant par l'analyse du phénomène social culturel qu'est l'industrie du cinéma indépendant chinois de formuler une réflexion sur la notion

d'identité nationale et l'affirmation nouvelle d'identités alternatives forgées sur l'assertion des subjectivités individuelles. Tel qu'articulé par Bob W. White, l'étude de la culture populaire nous offre un accès privilégié aux mécanismes de construction identitaires :

(...) with this definition it is possible to distinguish popular culture from culture in a strictly anthropological sense, where the latter is generally associated with a system of beliefs, values, and practices, and the former most often takes the form of a product or performance. Because popular culture is often implicated in large-scale networks of commercial production and distribution, it enables us to see larger structural processes such as the formation of national identities, the movement of international capital, and the commercialization of cultural products and performances (Hunt 2002). Its ability to circulate widely makes popular culture a kind of trace element for thinking beyond local boundaries (White 2002). At the same time, the study of popular culture gives us privileged access to information about how identities are constructed and constrained within these larger global structures (Jules-Rosette and Martin 2007). (...) Thus popular culture represents a powerful analytical tool for understanding political culture, which I define simply as the culturally patterned beliefs and practices that inform the way that power is sought after, yielded, and understood. (White, 2008 :14-15)

La culture dominante n'est pas l'objet de la présente étude, néanmoins ayant comme cadre commun l'émergence des nouvelles subjectivités en contexte postsocialiste, la démarche théorique de Rofel sera utilisée dans une tentative de compréhension du phénomène de l'industrie du cinéma indépendant dans sa nature et dans sa nécessité.

Une attention particulière a aussi été portée à la théorie sur le post-socialisme et le néolibéralisme en anthropologie afin d'inscrire de façon cohérente les analyses dans un contexte plus général. Cette période suivant la chute des gouvernements communistes à la fin de la guerre froide a été négociée globalement, mais surtout localement en fonction des caractéristiques socioculturelles, économiques et politiques des nations touchées. Bon nombre d'anthropologues se sont chargés de théoriser et d'analyser les phénomènes qui sont associés à l'articulation du post-socialisme dans les sociétés

concernées. Alexei Yurchak (2005 et 1997), Katherine Verdery (1998 et 1996), Aihwa Ong (2006) et Li Zhang (2001) pour ne nommer que ceux-là. L'argument développé ici trouvera écho dans la théorie néolibérale de la création de citoyens conscients à l'économie de marché et qui sont donc incité à atteindre l'ultime autonomie, telle que souligné par Ong (2006).

In contemporary times, neoliberal rationality informs action by many regimes and furnishes the concepts that inform the government of free individuals who are then induced to self-manage according to market principles of discipline, efficiency, and competitiveness. (Ong, 2006 :4)

Le réalisateur indépendant, remplissant le rôle d'artiste, de créateur, de technicien, de producteur, d'agent et de vendeur, est l'incarnation même de l'individu type, idéalisé par les nouvelles politiques économiques chinoises. Néanmoins, cette ouverture, cet encouragement à embrasser l'épanouissement individuel n'est pas en complète opposition avec les idéologies mises en place précédemment au sein du Parti Communiste dans l'ère socialiste maoïste. Ce cas plus spécifique au contexte chinois est conceptualisé par Li Zhang et prend la forme de « *late socialism* » :

I use the term "late socialism" to avoid implying that current social transformations in China will necessarily lead to the demise of the socialist regime. Rather than conveying a sense of breakdown, rupture, and death of the existing system, late refers to a condition characterized by some fundamentally new developments mixed with the legacies of the old system. Hence, the notion of "late socialism" is similar to Jameson's conception of "late capitalism" in that "what late" generally conveys is the sense that something has changed, that things are different, that we have gone through a transformation of the life world which is somehow decisive but incomparable with the older"(Jameson 1997 :xxi) cité par (Zhang, 2001 :196)

Ce que Deng Xiaoping présente comme étant la réforme économique dans le prolongement du projet communiste, poursuit, entre autres manifestations, un travail idéologique reformulé via des outils repensés en accord avec les transformations en cours. Qu'elle soit appliquée sur l'accès à l'information, la liberté d'expression publique, l'affichage de désirs contestablement moraux, la censure dans les médias, sous une forme bureaucratique, demeure une

extension du contrôle de l'État sur cette libération de la nature humaine annoncée par le post-socialisme (Rofel, 2007). La reformulation idéologique n'est pas un pastiche de la précédente, elle fait partie d'une négociation perpétuelle entre local et global, tradition et modernité et s'articule dans un contexte néolibéral de la nouvelle économie de marché.

(...) the power of the late socialist party-state does not simply retreat from people's social life as the metanarrative of postsocialism predicts. The Chinese party-state, better understood as an internally divided regulatory regime, continues to play a salient role in shaping people's everyday lives, social spaces, and identities, despite accelerating market forces; at the same time, the ways in which state power operates have certainly changed. (Zhang, 2001 :195)

Finalement, les ouvrages de Paul G. Pickowicz, Zhang Zhen, Yingjin Zhang et Gary G. Xu ont été consultés afin de compléter cette étude d'approches académiques variées : *Cultural Studies*, *Asian Studies* et littérature comparée, plus largement utilisées dans le cas de la cinématographie chinoise. Ces analyses seront relativisées lorsque mises en relation avec les données ethnographiques que j'ai pu recueillir durant mon séjour à Beijing à l'été 2009.

2.2 Industrie cinématographique au cœur des politiques chinoises : une histoire de générations

De manière plus spécifique, les différentes politiques gouvernementales et leurs impacts sur la société et la culture ont largement influencé l'industrie cinématographique tout au cours de son évolution. C'est en 1949, que Mao Zedong entre au pouvoir en ayant comme projet de moderniser la Chine et de le débarrasser du fardeau de la tradition. Il désire s'attaquer aux quatre vieilles soit : la pensée, la culture, les mœurs et les coutumes. Après la guerre, dès 1949, Mao et sa femme Jiang Qing, ancienne directrice du bureau de la censure, qui se trouve aux rênes du parti communiste, a une grande influence sur l'industrie cinématographique de la Chine continentale. Il met tout d'abord frein à la diffusion des productions hollywoodiennes et

hongkongaises sur le territoire chinois puis interdit aussi celle des films ayant été réalisés avant la prise du pouvoir du parti communiste. Les idéologies socialistes sont plus que jamais au programme de l'industrie du cinéma. Mao va même jusqu'à inciter les futurs cinéastes à partir pour Moscou étudier le modèle des films soviétiques. Nous sommes au coeur de la troisième génération qui a bien du mal à s'adapter à la poigne de fer des communistes. La production est terne et sans éclat. Le projet communiste est servi à toutes les sauces poussant l'aspect créatif à son plus bas niveau jusqu'à son extinction totale en 1966.

Le *Beijing Film Academy* ayant fermé ses portes aux étudiants réguliers pendant la Révolution Culturelle (1966-1976), la production cinématographique chinoise est tombée dans un état d'hibernation profond où la majorité des films produits s'avéraient de qualité médiocre : fruit des méthodes de propagande du parti. Il était possible d'assister à des représentations de films provenant de l'Albanie, de la France, de l'URSS et de la Corée du Nord mais, il a fallu attendre 1978, avec l'arrivée de Deng Xiaoping au pouvoir pour que la Chine prenne le chemin de la réforme économique provoquant ainsi l'émergence timide d'un cinéma original n'étant pas qu'une pâle production des schémas prévus par la censure de la révolution culturelle. La quatrième génération est constituée des pionniers du cinéma de la cinquième génération. Ils ont ouvert la voie avec des films aux préoccupations semblables à ceux de la génération suivante. Ils osent parler du traumatisme de la révolution, de leur intériorité, c'est un cinéma plus humain qui sort des sentiers battus de la propagande. Elle ne perdura que peu et est malheureusement souvent oubliée puisqu'elle n'est que les premières tentatives d'un nouveau cinéma qui sera largement surpassé par celui de la cinquième génération aussi appelé cinéma de la *nouvelle vague*.

Ce dernier prit le flambeau dès 1982 avec une détermination qui portera fruit. Elle est encore aujourd'hui la génération la plus marquante de l'industrie du cinéma chinois. Connus à travers le monde grâce à une politique de réforme

et d'ouverture de la Chine, les réalisateurs de la cinquième génération font généralement bonne figure pour la nation à sa dernière étape de modernisation. Ces créateurs, formés lors de la réouverture du *Beijing Film Academy*, ont vécu la révolution, « *La jeune génération, envoyée à la campagne pour se faire rééduquer par les paysans pendant la Révolution culturelle, devint, par sa prise de conscience, par son esprit critique, la partie la plus dynamique et la plus créative de la société chinoise* ». (Shan, 2003)¹⁰ Avec leur cinéma nouveau genre, inspiré par les philosophes des lumières, ils utilisent des métaphores inspirées des récits traditionnels pour traduire leur vision des événements passés et leur idéalisme envers l'avenir de la Chine.

En effet, la Chine s'ouvre de plus en plus et la population reprend espoir. Les fictions réalisées à cette époque se déroulent généralement dans le passé. Par ces ellipses politiques, ils représentent bien le vent d'utopisme qui règne en ce qui concerne le futur de la nation et évitent aussi de la sorte la censure maintenant plus souple qui sévit tout de même encore. Cette glorieuse vision prit cependant un tournant inattendu lors des événements du 4 mai 1989. Mise à part l'influence flagrante du traumatisme vécu lors de ces événements, la génération de cinéastes qui allait se former fut sévèrement marquée par l'impact de la globalisation.

(...) having grown up with China's rapid integration into the global market, independent filmmakers were initially hopeful of, and later became disillusioned with, the impact of globalization on China. The political crackdown was brutally traumatizing, and globalization has imposed a radical break between them and their parent's generation in terms of working environment, lifestyle, and value system. (Lu, 2006 :125)

C'est suite à la répression violente des manifestations étudiantes sur la place Tiananmen que la désillusion qui accompagne la sixième génération envahit la population chinoise. Cette génération et la septième actuellement en

¹⁰ Consulté le 10 juin 2009 sur <http://3continents.com>

formation contrastent avec les précédentes, bien sûr sur l'aspect thématique dû aux nouvelles préoccupations des créateurs et de la population chinoise en général, mais elles divergent aussi sur les facettes stylistiques et techniques. L'avènement de l'ère numérique joue un grand rôle dans l'émergence de ces nouvelles tendances esthétiques du médium filmique.

2.3 Effets de la démocratisation du médium filmique

Depuis l'avènement du numérique, le septième art s'est notablement démocratisé, et ce, partout dans le monde. Cela a eu pour effet non seulement de rendre accessible ce médium à la masse, de repousser des limites techniques, mais aussi de faire connaître des talents qui n'auraient probablement jamais eu de voix autrement. Chacun peut désormais, moyennant quelques centaines de dollars, se procurer une caméra vidéo et réaliser des projets personnels en passant de la vidéo de famille au long-métrage à la qualité parfois surprenante. Il n'y a plus guère besoin d'aller dans les écoles de cinéma et d'attendre de nombreuses années pour gravir les échelons en passant d'assistant de production à assistant-caméra à assistant-réalisateur pour enfin pouvoir envisager toucher à la caméra et peut-être éventuellement avec les bonnes connexions, beaucoup de talent et un peu de chance, réaliser son premier film. Parmi les conséquences de cette accessibilité, on y retrouve une résonance dans l'augmentation de la quantité de productions réalisées et par le fait même une diminution dans la qualité. C'est probablement pourquoi plusieurs académiciens, critiques et membres de l'élite artistique n'estiment pas beaucoup, voire même dénigrent le travail des réalisateurs indépendants :

Film buffs and critics in the West are in the habit of thinking of « underground » or « independent » films as being artistically experimental by their very nature. But, in the Chinese case, with very few exceptions, underground filmmaking has had very little to do with artistic innovation. Whether one speaks of underground documentaries or underground features, there is little in China that departs in any meaningful way from the familiar conventions, including narrative conventions, of mainstream Chinese and

international documentary and feature production. Indeed, when it comes to aesthetics, Chinese underground movies are quite disappointing. (Pickowicz, 2006 :6)

Les critiques sont dirigées vers le côté esthétique de la réalisation dû au manque de budget et du côté de la trame narrative dû au manque d'expérience des jeunes réalisateurs. Plusieurs ne prennent pas ces films au sérieux. On les perçoit comme du mauvais cinéma, ce qui explique en partie leur faible popularité : « *Qui voudrait payer pour aller voir un produit de mauvaise qualité?* ».¹¹ Bien que le progrès des technologies numériques sans cesse constant offre actuellement une nette amélioration du point de vue de la qualité de l'image et du son, qui n'est pas comparable aux premières œuvres de la génération actuelle, les critiques demeurent aussi sévères quant à leur jugement. *Fanhall* déplore cet état des choses : « *Challenged by the rapidly produced works with varying degree of quality, however, the independent films are facing unprecedented perils, such as circulization and schoolization. A shallow concept of independent films is bound to reduce the quality of the works.* »¹² Malheureusement, boudé de par sa nature par certains cercles de critiques et d'académiciens, le cinéma indépendant est affecté dans son travail de création et d'exploration.

Un autre facteur qui influence probablement le jugement sur les productions indépendantes chinoises est l'ambiance gouvernementale et le message politique véhiculé à propos de ce type de réalisations audio-visuelles. Au tout début de cette démocratisation du cinéma, le pouvoir chinois surveillait de près tout ce qui était produit, dans quelles circonstances et sous quelle forme. Avec l'établissement du ministère de la diffusion, de la télévision, de la radio et du cinéma, il est impossible de produire un film dans le circuit officiel et avoir accès librement à toutes les ressources (cinémas publics, producteurs officiels, distribution à grande échelle et légale) sans s'être préalablement conformé aux critères du pouvoir en place.

¹¹ Entrevue avec Wang Shui-Bo printemps 2009

¹² Rapport annuel *Fanhall* 2008 : 3

En 2008, la censure s'est assouplie, mais elle laisse quand même de grands trous sémantiques dans ses « commandements » pour s'assurer une marge de manœuvre lorsqu'il sera le temps d'appliquer leur subjectivité moralisatrice. Dans les règles officielles du ministère de la radio, du cinéma et de la télévision, on retrouve en haut de la liste, l'interdiction de violer tous les principes fondamentaux de la constitution chinoise (ce qui inclut tous les éléments sociétaux); ne pas aller à l'encontre de l'intégrité du pays, de son unification et de la souveraineté de son territoire; ne pas dévoiler des éléments de sécurité nationale, ou dévalorisant les honneurs et les intérêts de la nation; ne pas inciter à la haine raciale, à la discrimination ethnique, et à la violation des coutumes et traditions de ces peuples; ne pas violer et dégrader les politiques nationales sur le culte et les superstitions; ne pas perturber l'ordre et l'harmonie sociale; ne pas faire l'apologie du sexe, des jeux d'argent, de la violence; ne pas humilier ou violenter physiquement ou moralement des individus; ne pas aller à l'encontre de la morale sociale et ne pas détériorer l'héritage culturel chinois et, finalement, ne pas faire la promotion d'éléments prohibés relevant des lois nationales. Évidemment, toute une panoplie d'images demeure inacceptable à l'écran telles que les viols, la prostitution, les relations extra maritales, l'homosexualité, la dévotion religieuse, etc.¹³

Néanmoins, dans les dernières années, suivant la politique que les Chinois appellent « un œil ouvert, un œil fermé », l'État a relâché l'étreinte autour du cou des créateurs indépendants. Il n'est pas rare d'entendre que le cinéma indépendant n'est qu'une phase transitoire, un berceau, une école où les potentiels réalisateurs font leurs armes et attendent que leur art mûrisse suffisamment pour être mis en circulation au sein du réseau officiel :

(...) the underground sector gives ambitious newcomers something to do. In fact, the state sector can recruit among the ranks of the best (and most willing to compromise) of the outsiders. Indeed, the

¹³ Consulté le 4 juillet 2010 sur <http://sarft.gov.cn/articles/2006/05/28/20070918143215920857.html>

underground film world, from the perspective, may be viewed as a training ground in which the cream of the crop will eventually rise to film in the state sector. (Pickowicz, 2006 :8)

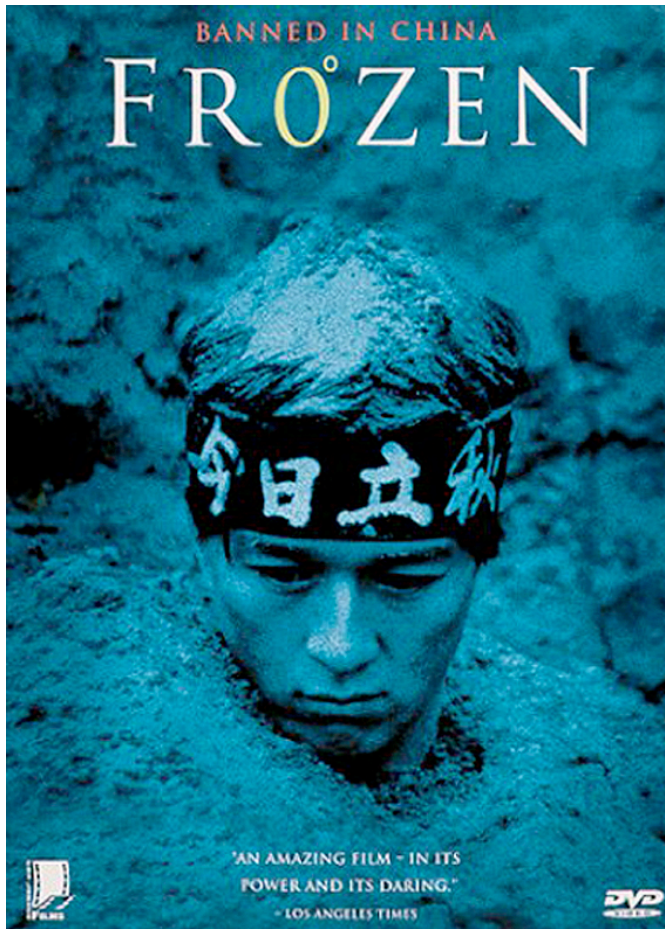
Le phénomène « d'ouverture » de l'État est très complexe et ne s'explique pas de façon circonscrite. Les réalisateurs et le gouvernement progressent dans une danse perpétuelle, une dynamique en constante mouvance qui suit à la même vitesse que les autres secteurs de la Chine l'entrée dans la mondialisation tout en puisant ses fondations dans l'idéologie politique qui a forgé le paysage chinois et son histoire. Pour tenter de définir les possibles influences de cette danse, il faut tout d'abord faire quelques pas en arrière pour mieux cerner l'évolution de cette génération de cinéastes dits indépendants, leurs préoccupations et leurs objectifs. Au moment où les premiers longs-métrages indépendants chinois furent reconnus dans les festivals internationaux, les académiciens et les critiques tels que Paul G. Pickowicz définirent une tendance dans les schémas et les stratégies adoptés par les cinéastes indépendants qu'ils considèrent déterminés à rejoindre le réseau officiel « *aboveground* ».

Dans le livre *From underground to Independent*, Pickowicz prétend que plusieurs réalisateurs semblent suivre le même modèle : ils réalisent des films hors système à faibles budgets traitant de sujets inédits voire délicats tels que l'homosexualité, la drogue, etc., ils font en sorte d'obtenir l'étiquette « censuré » pour ainsi obtenir de la visibilité outre-mer et se faire remarquer dans les festivals de films étrangers, ce qui pourrait leur permettre d'entrer dans un circuit de distribution de films « *arthouse* », espérant ainsi être diffusé sur une chaîne de télévision étrangère pour gagner en crédibilité et s'assurer un financement de l'extérieur pour réaliser un autre film « *underground* » qui sera peut-être encore plus vibrant et qui captera l'attention de l'État chinois qui leur proposera des opportunités « *aboveground* » qui seraient payantes et commerciales. (voir image 5)

(Many directors) (...) hope it will be possible to move back and forth aboveground and underground in order to address the different

consumer needs and interests of both foreign and domestic viewers. Naturally, an indispensable element in this new formula for success is an understanding of and entry into foreign funding, production, and distribution networks. Without the foreigners, the sequence of events described above simply cannot unfold in the desired way. (Pickowicz, 2006 :13)

IMAGE 5



« (...) if necessary bribe a critic to write about it as a « wonderful but controversial work banned in China. » (Pickowicz, 2006 :13)

Ce film a été réalisé sous le pseudonyme « *Wu Ming* » qui signifie « sans nom ». À l'époque, la crainte de représailles envers les créateurs dissidents était toujours palpable et l'anonymat était préférable. Aujourd'hui très reconnu pour son travail en Chine et ailleurs, le réalisateur Wang Xiaoshuai est aussi bien établi « *aboveground* » que « *underground* ». (Xiaoshuai, 1996)

Avec les années, l'État a dû apprendre à cohabiter avec cette réalité qu'est le cinéma indépendant dit hors système ou non officiel (mínjiān — 民间) ¹⁴ Lorsque, malgré tout, les films censurés ou « non légaux » trouvaient le chemin des festivals internationaux, des conséquences étaient imposées aux responsables et créateurs de ces productions. En passant par le retrait obligatoire des films de la programmation du festival en cours, à l'interdiction officielle de réaliser d'autres productions sur le territoire de la Chine continentale pour un nombre déterminé d'années, jusqu'à l'emprisonnement, l'État de la république populaire de Chine tentait par ses méthodes coercitives de garder le contrôle sur sa population, mais aussi sur l'image projetée de cette dernière à l'étranger.

Avec l'entrée dans l'aire de la globalisation et probablement aussi à cause de la vitrine qu'offraient les jeux olympiques de Beijing en 2008, les autorités en place ont réalisé que les techniques utilisées pour contrôler l'image envoyée outre-mer devaient être raffinées, car elles risquaient, appliquées de la sorte, de leur porter préjudice, renvoyant le reflet d'un État sévère et castrant qui nie les comportements et réalités de sa population tout en coupant la voix à ses artistes et créateurs qui cherchent une plateforme d'expression.

It is important to ask why the state allows underground filmmakers to make movies about these unsettling topics when the state itself will not touch them. Then answer has something to do with the fact that there are cultural liberals in the party and state who believe there are many advantages to allowing such artistic activity. (...) The liberals see underground filmmaking as a useful pressure release mechanism. They argue (mostly out of public view) that it is in the state's political interest to let these young people blow off steam in the unofficial sector. Moreover, since the liberals see themselves as more cosmopolitan and more global than the conservatives, they insist that allowing underground film production in China, along with turning a blind eye to the overseas screening of underground films made in China, makes China look good. (Pickowicz, 2006:7-8)

¹⁴ Signifie aussi « *popular* » et « *folk* »

Cette conscience liée aux apparences de la République Populaire de Chine à l'échelle internationale n'est pas un phénomène nouveau, par contre, les objectifs visés quant à eux se renouvellent. Majoritairement perçu comme un pays à capacité économique industrielle de manufacture toujours croissante, plutôt que pour une société à l'économie du savoir et de services, la Chine souhaite désormais entrer dans la modernisation par la porte de la créativité. Comme l'affirme John Hartley et Mikael Keane :

« (...) a focus on the creative industries brought knowledge, services, individual creativity and small-scale enterprise into the analytical frame, revealing a dynamic, forward-looking and hitherto neglected scene that would repay the attention of government, business, creative professionals and academics, in terms of policy, investment, innovation and research » (Hartley et Keane, 2006:261)

Au milieu des années 1990 s'est fait sentir le glissement entre la gestion par les institutions culturelles qui régulaient et veillaient à ce que les productions culturelles et médiatiques (musique, films, télévision, revue, journaux) reçoivent du financement et soient réalisées conformément et la prise de ce pouvoir par les industries culturelles. Ce changement radical des pouvoirs administratifs sur les productions cinématographiques avec toutes les conséquences financières, culturelles et politiques adjacentes, partant du ministère de la Culture au nouvellement établi ministère de la Diffusion, de la Télévision, de la Radio et du Cinéma a créé une sérieuse crise identitaire dans l'industrie du film. Ils ont dû confronter la réalité suivant laquelle le septième art commençait à perdre son statut élitiste intellectuel de réalisation culturelle pour entrer dans le monde de la production industrielle du cinéma. (Zhang Zhen, 2007)

De toutes nouvelles règles venaient de se mettre en place et certains auraient pu croire que ce passage vers les industries culturelles aurait pour effet d'annihiler le contrôle de l'État sur les réalisations, se soustrayant par le fait même comme unique entité de production et de financement. Néanmoins, il

n'en fut pas ainsi. En plus de devoir suivre une régulation ministérielle stricte à caractère autant commercial qu'idéologique, les studios, producteurs et compagnies privées doivent désormais compétitionner pour acquérir du financement :

China's alternative modernity can best be grasped as an ongoing process replete with contradictions : its revolution aiming at constructing socialism in a unindustrialized Third World economy is alternative to the Western capitalist modernity in political and economic senses, and its emphasis on cultural revolution is also alternative in a cultural sense. But Chinese revolution is an integral part of modernity that is at once fragmentary and unifying, heterogeneous and homogenizing. Its project of achieving modernity is as incomplete as its vision is unfulfilled. (...) If the process of globalization is a « global » structural context, then revolution constitutes a « local » context for the Chinese debates about modernity and alternative modernity. One should not lose sight of the complex interplay of these contexts. (Kang, 2004 :28)

C'est en coïncidence avec cette entrée dans le financement privé que les réalisateurs indépendants se forgent de nouvelles subjectivités. Quelques horizons s'étant ouverts devant eux, laissant place à une certaine forme de pouvoir individuel basé sur l'initiative, la détermination, la débrouillardise et la compétitivité, leurs objectifs et les stratégies employées se sont modifiés. Outre la provocation et la tendance de certains à vouloir être identifiés comme rebelles ou défenseurs de la vérité malgré l'oppression, les créateurs tendent davantage vers l'introspection. Une fois de plus, certains diront qu'il s'agit d'un agenda pour mieux plaire aux publics occidentaux et étrangers :

Many underground directors seem to think that people in the Occident like films about exploration of self because they resonate with « ego-centered » Western artistic agendas and because the picture of China that emerges in them is a diverse one, the image of a society that looks more like a complicated « human » one and less like the artificial « inhuman », « lock-step » society of Mao-era propaganda. (Pickowicz, 2006:14)

Peut-on réellement réduire l'émergence de ces subjectivités au simple désir de plaire et de se conformer aux attentes des spectateurs potentiels? Sans nier la présence du public dans l'imaginaire de l'artiste, il serait probablement

réducteur de croire que le travail de ces créateurs n'est que de l'opportunisme ou de la stratégie de mise en marché afin d'atteindre leurs objectifs de rentabilité. En se référant aux entretiens obtenus avec quelques-uns des réalisateurs indépendants chinois actuels, leur désintéressement quant à la réception de leurs films et à l'identité de leurs spectateurs est un propos récurrent. Il est possible de croire, si l'on se fie aux propos tenus par les créateurs, que ce genre de réflexions et de préoccupations serait davantage attribuable à des réalisateurs dont le film aurait été produit par une entité extérieure.

Il serait justifiable pour un producteur de réfléchir à ce genre de stratégie afin de rentabiliser son investissement et d'ouvrir la voie à son poulain. Néanmoins, les réalisateurs qu'il m'a été donné de rencontrer semblaient apprécier le caractère indépendant de leur travail surtout pour la totale liberté créative et subjective que cela leur permet, ainsi libérés de toute contrainte « *marketing* » la majorité d'entre eux ne semblent pas consciemment concernés par le public cible et prétendent créer sans contrainte ni agenda. C'est d'ailleurs ce que relève Yingjin Zhang au sujet du célèbre réalisateur Cui Zi'en : « *But if audience is understood as a « fictive construct » in the market, Cui declares that he « despises » this audience because he does not want his creative freedom to be restricted by commercial considerations.* » (Zhang, 2006 :34-35)

Il est malgré tout important de se questionner sur les raisons de l'émergence de ces nouvelles subjectivités, car, qu'elles soient conscientes ou non, ces phénomènes généralisés et observables ne sont pas les fruits d'un pur hasard. Deux hypothèses à ce sujet ont fait écho dans mes recherches. Tout d'abord, il serait possible de croire selon G. Pickowicz que l'extrémisme du communisme socialiste a pu participer à la formation d'individus opprimés avec une tendance à l'extrême opposée de l'idéologie véhiculée : l'individualisme. « (...) *the highly disturbing but remarkably logical shift from « utopianism » to « hedonism » in the post-Mao period.* » (Pickowicz, 2006 :14). Suivant les

concepts élaborés par Rofel l'analyse pourrait être nuancée par l'aboutissement d'une inter-influence locale et globale à la fois des nouvelles politiques économiques favorisant l'autonomie et des tendances néolibérales favorisant l'affirmation des désirs individuels. Par désirs, il faut comprendre autant les besoins matériels, les ambitions professionnelles, les envies personnelles que l'assertion identitaire. « *It both opens up political possibilities and establishes a different terrain for powerful and dehumanizing exclusions. If socialist power operated on the terrain of "consciousness," postsocialist power operates on the site of "desire".* » (Rofel, 2007 :6) Le résultat étant des films dont les personnages sont centrés sur soi, dont les principales préoccupations concernent la satisfaction de leurs besoins spécifiques et l'accomplissement de leurs désirs individuels.

En opposition aux valeurs précédemment établies, les nouvelles thématiques peuvent être possiblement associées aux effets d'une anomie postsocialiste. Par exemple, aussi souvent associés aux réalisateurs de la sixième génération, une tendance à la noirceur, des sujets lourds et pessimistes : « *The portraits, coming after so many decades of « group-oriented » socialist filmmaking, are fascinating at first, but with repeated viewing the people who appear on screen seem quite shallow and unattractive – and remarkably humorless.* » (Pickowicz, 2006 :15). Malgré la dureté et la superficialité des critiques envers le cinéma indépendant, je crois qu'il est possible de pousser un peu plus loin l'analyse et chercher à comprendre cette ambiance morose comme le reflet d'un état d'âme d'un peuple qui est confronté à sa déception d'une révolution inachevée.

Après de nombreuses années de dits films aux allures de gloire et de grandes réussites, de foi et de dévotion pour l'idéologie du parti, les réalisateurs, incarnant leurs propres subjectivités, expriment les sentiments généralisés laissés par l'anxiété du post-socialisme, de désillusion, de désespoir, de dédain, de mépris et d'indignation. Les idéologies, qu'elles soient socialistes ou capitalistes, sont le fruit d'une construction lente et insidieuse. Elles se

retrouvent inscrites dans nos pensées et nos réflexes les plus inconscients par un processus de désubjectivation. Il s'agit d'une technique du pouvoir qui permet de maintenir l'ordre et la cohésion au sein d'un groupe ou d'une société. Tel qu'articulé précédemment selon la théorie de Lisa Rofel, la subjectivité, les désirs, et les passions naturelles furent longtemps réprimés sous Mao. L'obsessive conscience du soi, du bon et juste humain, l'auto-critique selon les normes établies par le socialisme de Mao ont participé à l'instauration de la désubjectivation des citoyens. L'entrée dans la phase post-maoïste signe en quelque sorte une re-subjectivisation des Chinois qui traversent une période transitoire de désespoir et de désillusion face à leur perte de repères : *«(...) aujourd'hui, processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale.»* (Agamben, 2007:44). Bien que cette conclusion soit plutôt fataliste, cela pourrait expliquer en partie l'ambiance morose, voire spectrale pour employer le terme de Agamben, de la première vague de cinéma indépendant. Quoi qu'il en soit, il est clair que ce long régime idéologique ne sera pas facilement délébile et qu'il ne peut que prendre une nouvelle forme :

As a process of producing meanings and values, ideology tends to universalize and naturalize the beliefs and values that are historically constituted and specific to certain social groups and that are politically and socially motivated. Ideologies, in other words, tend to camouflage their ideological nature by representing themselves as universal truth and truthful representation of reality. (...) Revolutionary ideologies often assert their demystifying, deconstructive strategies outright, by unraveling the political nature of bourgeois ideologies disguised as universal truth or by denouncing ideology in capitalist society as « false consciousness, » But when revolutionary parties seize power, ideology often replicates the function it has in capitalist states; that is, it serves as no more than a representation of a universal truth except that it is the reverse of the humanist, liberal « truths » of freedom and democracy in capitalism. (Kang, 2004:54)

Aussi, il est impossible de nier que, sans forcément chercher à être des créateurs extrémistes et contestataires, les cinéastes indépendants font le

choix de la liberté narrative totale et c'est d'ailleurs ce qui justifie le plus souvent leurs pratiques. Le bureau de la diffusion, de la télévision et du cinéma, outre les thématiques offensantes pour le Parti ou la nation chinoise, s'applique à réduire la noirceur de la production cinématographique commerciale¹⁵. Wang Jing, bien qu'il se dise indépendant pour des raisons de financement, travaille à l'intérieur du système depuis son tout premier long-métrage. Il pratique donc couramment l'auto-censure :

They can't really critique de quality but they will critique if this film is too gray, or this has a bad ending, it's hopeless, too dark, too heavy, there is people dying. I want my movie to be shown in theater and I want people to see my movies so I... You think to yourself : « If I could do this, that would be better but I can't because of the censorship so forget about it .. ok I will do it another way. » You need to examine yourself before submitting something – introspect. ¹⁶

C'est précisément à cela que souhaitent échapper les réalisateurs qui travaillent à l'extérieur du système. Par esprit de contradiction ou par libre affirmation de soi : le gris, la lourdeur, la violence, rien n'est épargné. Un des réalisateurs lauréats que j'ai rencontré m'a d'ailleurs affirmé qu'à son avis aucun grand film ne pouvait éviter d'être sombre.¹⁷ Ce qui est en opposition avec l'idée véhiculée par l'État et certains académiciens qui considèrent cette phase comme étant une période temporaire de maturation.

Ce retour du balancier idéologique n'est pas l'apanage de la cinématographie indépendante chinoise. En effet, mise à part l'auto-censure, les Chinois ne semblent plus vivre à l'aire socialiste où la communauté avait une place de choix et où le bien-être commun primait sur l'enrichissement personnel. Les jeunes Chinois sont eux aussi en quête de gloire, de reconnaissance, d'une situation financière confortable et d'un avenir prometteur. Ils souhaitent

¹⁵ Il n'est pas clair à savoir si cette obsession d'éviter tout marasme est une constante idéologique du parti ou une stratégie du mieux paraître de la société chinoise sur la scène locale et internationale.

¹⁶ Entrevue avec Wang Jing Été 2009

¹⁷ Entrevue avec Li Hongqi Été 2009

étudier à l'étranger, sont attentifs aux opportunités d'affaires et cherchent tous les moyens pour contourner les lois qui briment la satisfaction de leurs désirs.

Dans une étude ethnographique sur l'individualisme dans la société chinoise menée par Yunxiang Yan, ce dernier soutient que les Chinois ne sont pas aussi contraints par des règles politiques, sociales et économiques qu'ils ne le paraissent dans la majorité des rapports publiés sur la société chinoise. Il démontre que les comportements idiosyncratiques, individualistes et sentimentalement motivés sont présents dans la société chinoise même depuis les années 1970 et que ce genre de comportements se généralisent alors même que la modernisation et la globalisation érodent le pouvoir de la famille et de l'État. (Fong, 2006) L'argument de Yan « (...) *is not that privatization created private desires, but rather that it enabled individuals to pursue private desires that had existed even when the public life of the village was flourishing.* » (Ibid :947). Bien entendu, l'individu même socialiste demeure une subjectivité avec des désirs, des peurs et des espoirs qui lui sont propres et qui, avec l'affaiblissement des structures contraignantes qui dévalorisent et répriment les comportements égocentriques, refont surface et sont plus librement assumés, explorés, exposés et discutés. Dans ses recherches majoritairement concentrées dans les régions rurales, Yan attribue les changements qu'il y retrouve à une variété de facteurs :

(...) associated with globalization, modernization, and the state—the influence of the mass media, socialist laws and propaganda against the subjugation of women and youth, land privatization policies that granted land to individuals instead of families, the cultural and economic effects of opportunities to work in urban areas, and the growing isolation of individuals and families from the village community that had once enforced traditional moral norms. (Ibid :948)

La période postsocialiste a effectivement fait éclore les désirs individualistes et c'est en partie dû au contact avec l'extérieur et à l'exposition à d'autres réalités sociales, aussi à cause des modifications économiques et des nouvelles

normes de consommation qui poussent à la satisfaction immédiate et à l'enrichissement personnel.¹⁸ Un des outils incontournables du 21^{ème} siècle pour entrer en relation avec le monde extérieur local ou international est évidemment l'Internet.

Since the mid-1990s (...) the Internet has clearly become a dynamic force. Its role in China is inseparably connected to both globalization and the transformation of Chinese culture. Internet communication as an integral component of globalization is employed by global capitalism to spread its ideologies and values through multimedia images, icons, and other means. (...) Questions arise as to whether the Internet can create a new public sphere and new opportunities for democratic life and to what extent Internet communication will change the social fabric of China. (...) Internet communication seems to have accelerated the transformational process from which new alternatives can be constituted. Particularly noteworthy is the emergence of a new urban youth culture, shaped by the Internet, television, and other digitally based global communication systems. This new urban youth culture epitomizes the tensions and potentials that globalization brings to China. (...). It opens up new opportunities for nurturing a creative and constructive literacy and social consciousness of new generations, for transforming China's communication and social interaction in more democratic ways, and for generating new forms of aesthetics and politics for the benefit of the public. (Kang, 2004 :127)

L'Internet, vecteur de la mondialisation, favorise et accélère les processus d'émergence de nouvelles subjectivités par la facilitation qu'elle procure quant à l'accès à l'information sous tous les points de vues. Les statistiques fournies par le rapport annuel de fanhall 2009 souligne d'ailleurs que 74,34% (rapport annuel fanhall 2009 :79) des consommateurs de cinéma indépendant chinois reçoivent les informations concernant l'actualité de l'industrie via internet. Il n'a pas fallu beaucoup de temps pour que l'État s'aperçoive du danger que représentait cette porte ouverte sur un univers de possibilités. Les médias

¹⁸ Peut-être faudrait-il aussi considéré le phénomène des familles peu nombreuses. Bien que cela soit un phénomène actuellement plutôt généralisé dans le monde entier, le cas de la Chine et sa politique de l'enfant unique est d'autant plus favorable à la formation « d'enfants-rois ». L'enfant étant au cœur de la dynamique familiale, toute l'attention est posée sur lui, ses désirs et sa réussite. Possiblement que cela puisse avoir une influence sur l'émergence de l'individualisme chez les générations touchées par cette politique.

sociaux tels que *facebook* et *twitter* sont les plus ardues à contrôler, ce n'est donc pas rare que leur accès soit carrément bloqué. Bien que la réforme de Deng Xiaoping propose un projet d'ouverture et d'épanouissement de la nature humaine, l'expression « socialisme avec des caractéristiques chinoises » maintient son sens lorsque l'État se réserve le droit de préserver les citoyens chinois de potentielles tentations quant à une incarnation de désirs qui pourraient être inappropriés; d'où la censure de sites à caractère pornographique, l'accès bloqué à des photos qui, bien que sans connotation érotique, exposent des parties génitales, des blogs qui exposent des controverses politiques ou invitent à l'action militante, des sites de références sur des pratiques religieuses voire même l'impossibilité de procéder à l'achat de CD de prières, etc. « *Debates about appropriate and inappropriate needs and aspirations played a central role in official discussions about the policies the government should adopt in "opening" China to transnational capitalism.* » (Rofel, 2007 :5) Bien que l'ambiance sociale chinoise tende de plus en plus à ressembler au modèle occidental, le jugement moral du parti communiste fixe ses propres limites qui s'inscrivent dans un projet social évolutif qui prend ses racines dans l'idéologie socialiste.

Depuis les années 90, ces questions constamment revisitées, l'État ajuste ses priorités en fonction des événements ponctuels et des développements globaux. Cela justifie peut-être pourquoi les réalisateurs chinois m'ont souvent répété que non seulement la relation entre l'industrie cinématographique et l'État, mais aussi la façon de faire des films avaient beaucoup changé depuis les dix dernières années. L'État adopte de nouvelles méthodes de gouvernance et les sujets apprennent à être gouvernés. Par cela, j'entends qu'ils développent des stratégies alternatives afin de progresser parallèlement vers leurs objectifs.

De manière autonome et subjective, chaque créateur progresse à son rythme au cœur de ses nouveaux enjeux. Comme tout est en perpétuelle mouvance autant dans les processus de redéfinition des subjectivités que dans le positionnement de l'État en relation avec ses citoyens, il est impossible de

définir une constante dans le genre cinématographique, en l'occurrence dans le cinéma indépendant, c'est-à-dire, qu'il s'agit d'un cinéma sombre, individualiste, troublé et pessimiste. Ce type de propos se doit d'être nuancé, car effectivement, il existe malgré tout des réalisateurs qui sortent de cette catégorisation et qui souhaitent réaliser des films d'auteurs qui font réfléchir, mais tout en gardant un esprit léger, voire même divertissant. Aussi avec les années, il a été possible de constater une modification dans les tendances narratives chez les réalisateurs indépendants chinois.

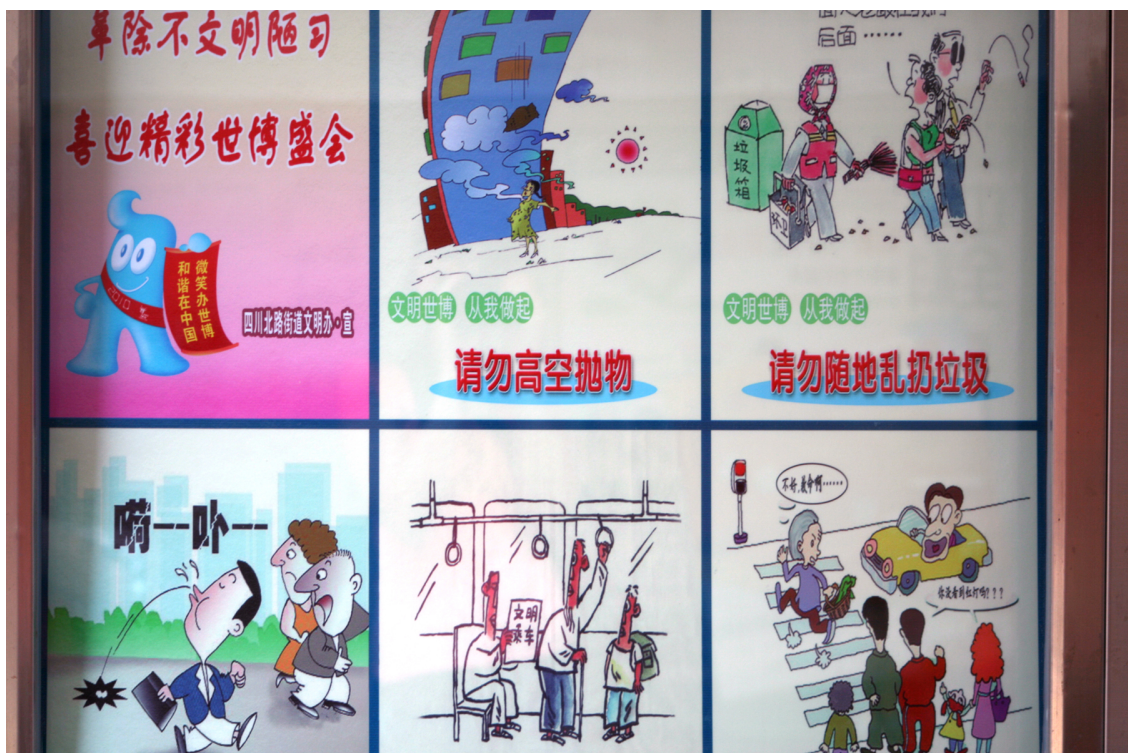
Year 2008 is crucial for Chinese independent films. Due to the awakening of civic spirit, independent filmmakers transform from individual sensations to collective statement. Indefinite possibilities emerged out of the year of happiness and sadness because of a kaleidoscopes phenomenon of the Beijing Olympic, an ever-increasing collision between the West and China, and the spontaneous humanism in the face of natural disaster. Free will can develop more comprehensively in the field of independent film. Numerous vivid materials and heterogeneous emotions are presented in the film productions. More and more producers create films from civic spirit rather than from mere individual impulses.¹⁹

Ces dernières années furent très importantes pour l'État et la population chinoise. Avec les deux grands événements à Shanghai en 2010 et à Beijing en 2008, la loupe internationale a été posée sur la Chine : la parfaite occasion pour tenter de renforcer le sentiment nationaliste tout en réanimant la conscience sociale en chacun des habitants de ces métropoles. Par exemple, les autorités avaient mis en place tout un réseau d'affiches avertissant la population des nouvelles normes de conduite lors de ces grands événements publics. Sur de grandes affiches placardées un peu partout dans la ville de Shanghai on pouvait lire à l'aide d'illustrations : pas de crachats en public, pas de pyjama dans la rue, pas de bousculade dans les files d'attente, etc. (voir images 6 et 7)

¹⁹ Rapport annuel Fanhall 2008 :3

IMAGES 6 ET 7

Panneaux posés dans les rues à l'aube de l'expo universelle de 2010, Shanghai, 2009



Cette campagne de sensibilisation n'ayant d'autre objectif que d'amenuiser le choc culturel des visiteurs et le jugement de la population internationale, elle pourrait provoquer une nouvelle conscientisation du soi en lien avec le monde extérieur.

These emergent formations, transformations, and reformations cannot be understood merely as the result of China's unique experiments on « socialism with Chinese characteristics » as they are labeled by communist ideologues. Instead, they must be seen within the broad context of globalization. Globalization is not simply a new international or global conceptual framework by which China's changes can be understood. Rather, it is both a historical condition in which China's gaige kaifang has unfolded and a set of values or ideologies by which China and the rest of the globe are judged. (Kang, 2004 :1-2)

Le *gaige kaifang* signifie littéralement réforme et ouverture et cela concerne la réforme économique chinoise. Cette citation réfère au programme de « socialisme avec des caractéristiques chinoises » mis sur pieds en 1978 par le parti communiste sous la direction de Deng Xiaoping. En effet, le néolibéralisme n'est pas une entité complète et fermée que la Chine a dû adopter, ni un ensemble de nouvelles politiques imposées qui ont transformé les désirs des individus :

Rather, the 1990's in China witnessed a historically specific self-conscious enthusiasm for coherence through the search for a novel cosmopolitan humanity. (...) Chinese citizens at multiple levels – the state, business, and everyday life – tried to piece together disparate experiences of their transnational encounters to make themselves and China appear as if they were entering a wholly new, coherent era. (Rofel, 2007 :13)

2.4 Politique d'ouverture ou contrôle silencieux

La seconde hypothèse concernant l'apparition de nouvelles subjectivités relève d'une entente non-verbale, non-officielle qui permet aux deux partis, l'État et les réalisateurs, de fonctionner sans se créer mutuellement d'embûches ou de frustrations. Cette entente concerne les affaires politiques.

Tant que ne seront pas critiqués, tournés en dérision, dénigrés le fonctionnement du parti et les politiques chinoises, les créateurs pourront traiter des sujets qu'ils souhaitent sans porter atteinte à l'intégrité du pouvoir politique. Ce qui rejoint l'idée citée précédemment : « un œil ouvert, un œil fermé »

We must constantly remind ourselves that change in this and other cases could not have happened without the tacit approval and indirect participation of the state. The same forces are at play in underground films that take up the subjects of prostitution, incest, child abuse, drug addiction, decadent life styles, and extreme poverty, all of them themes that the state sector refuses to treat because it is believed that such phenomena reflect poorly on the Chinese "nation" and "people" and thus on the Chinese state and party. (Pickowicz, 2006 :7)

C'est donc en partie via cette approbation tacite qu'une forme d'harmonie (toujours relative) se dessine entre les autorités et les créateurs indépendants. Évidemment, si par exemple un scénario avec des protagonistes suicidaires est présenté au ministère de la Diffusion, de la Télévision, de la Radio et du Cinéma pour approbation, il est fort possible que le réalisateur doive justifier ses choix, voire même enrober la vérité sous des allures métaphoriques afin de les convaincre du caractère inoffensif de la trame narrative de son film. Le nombre de cas dans ce genre n'est pas restreint, mais à titre d'illustration nous pourrions penser au film « *The World* » de Jia Zhangke. À la fin du film, les deux personnages principaux meurent ou plutôt se suicident au gaz et, dans la scène suivante sans référence visuelle, on entend les voix des deux protagonistes : « Sommes-nous morts? Où penses-tu que nous sommes? » La justification est simplissime, s'ils discutent alors c'est qu'ils ne peuvent pas être morts.

Citons un des récents films de Wang Jing, dont les personnages principaux sont des policiers chinois. Souhaitant réaliser ce film à l'intérieur du système, ce professeur universitaire a dû soumettre le scénario complet au département de la police de la région concernée afin que ces derniers

s'assurent que le contenu soit respectueux et adéquat. Le réalisateur m'informe des changements qu'il a dû apporter à son film suite aux exigences des officiels : « *They asked to change the character of the policemen because they were talking loud and were little bit aggressive. So they need to be presented nicer and never say bad words. Also, I can't use the real names of the city I'm referring too. So I needed to invent names.* »²⁰ Lors d'un de mes entretiens avec ce dernier, un coup de téléphone interrompit notre discussion. Son collaborateur l'avisait qu'il venait d'être contacté par le bureau de la censure pour l'informer des modifications requises sur son dernier long-métrage :

*Bad news, we need to find a way to cover up a picture that we shot in a scene. It was a scene where the character opens an internet page and we see some picture of Hu Jintao (président du parti communiste) and on the same page there is a « bad » picture and they want us to remove that picture because they don't want to be associated with that. We never noticed that picture before.*²¹

Cette situation n'est pas exceptionnelle et l'on doit comprendre qu'il s'agit là d'une route pavée que l'on doit emprunter en connaissance des termes et règles à suivre. Malgré tout, Wang Jing n'entretient aucune amertume envers les officiels de la censure. Avis qui n'est pas forcément partagé par les réalisateurs indépendants que j'ai pu rencontrer :

*They are like you and me, maybe younger than me and some of them are graduate from BFA so I think they know everything and you can sometime talk to them and they can tell you in private : « Ok, just do that change and I can let you go. » But I think they are just there to tell you to follow the rules. They are normal people and I think that maybe they are nice people and when they can they maybe give you more space and some other time they tell you « No, no, no. This, you can't do that. This is dangerous, don't play with fire.*²²

Cette entente concerne alors ici les réalisateurs indépendants qui ne

²⁰ Entrevue avec Wang Jing été 2009

²¹ Entrevue avec Wang Jing été 2009

²² Entrevue avec Wang Jing été 2009

s'empêchent pas avec des demandes d'autorisations et des justifications bureaucratiques qui ralentiraient leur travail et surtout brimeraient leur processus créatif. Cet accord est donc possiblement à l'origine d'une auto-censure, celle-ci guidant en partie les choix thématiques traités dans la cinématographie indépendante. S'ils respectent les limites établies, les réalisateurs n'iront pas s'impliquer dans les critiques politiques directes, inscrivant leurs personnages dans des contextes plus larges et indéterminés sans référent ou contexte historique risquant de choquer les sensibilités nationalistes. Une bonne façon d'y parvenir est de concentrer l'histoire sur des individus singuliers, leurs quêtes, leurs angoisses existentielles, ne présentant pas ainsi ce phénomène comme étant inscrit dans le temps et l'espace dit chinois. L'auto-censure met forcément un frein à l'ultime subjectivité des réalisateurs indépendants chinois, mais elle n'est pas forcément consciemment considérée et donc n'est pas automatiquement en complète opposition avec la liberté créative.

This country is like one where there's a rule that every household must eat potato for lunch and cabbage for dinner. It's like a country where this habit of eating potato and cabbage continues for a whole year according to an officially drafted plan. Under this specific situation, independence doesn't necessarily mean expressing something essentially independent in terms of filmmaking style or film contents. Just deciding to do things differently, say, eating cabbage for lunch and potato for dinner, could already mean independence. In China today, being independent doesn't have concrete or essential meaning without the existence of those state regulations. Films become independent when put interrelation to the political pressure in contemporary Chinese society. So, I don't necessarily think independent films should be something «avant-garde» or cutting-edge in terms of film styles. In other words, independence means searching for an alternative to the ways dictated by the state. » A participant in film club. (Kang, 2004 :170)

Dans le cinéma indépendant chinois, la recherche de cette subjectivité alternative est en soi la nature même de la définition d'indépendance du système normatif de l'industrie du cinéma chinois. La réelle contrainte n'est donc pas nécessairement la présence de cette auto-censure implicite, mais plutôt l'inaccessibilité aux ressources de diffusions publiques. En effet, tant

qu'un créateur ne se conformera pas aux critères du ministère de la Diffusion, de la Télévision, de la Radio et du Cinéma à l'étape du scénario et du montage final, il n'aura accès à aucun cinéma, festival et point de vente à l'intérieur du réseau officiel de la République Populaire de Chine continentale. C'est en parti ce qui explique l'assouplissement du contrôle de l'État sur les productions indépendantes : car ils ont vite fait de réaliser qu'aucun film qui ne peut rejoindre le réseau de distribution officiel ne peut mobiliser suffisamment d'individus et avoir une influence assez importante pour être une nuisance pour l'autorité du pouvoir en place sur la population chinoise. « *When you want to have success in China you need to follow the rules. But sometimes you don't want to follow the rules. Then when you are making a film, you need to ask yourself for whom you want to make it. Who do you want that sees it.* » ²³

Depuis le début de mes recherches, malgré la théorie de l'oppression du gouvernement chinois sur le travail des artistes, j'ai cru constater qu'un bon nombre d'œuvres (surtout dans les arts visuels) ouvertement provocatrices circulent tout de même localement et internationalement. Prenons le cas du très reconnu artiste et diplômé du *Beijing Film Academy*, Ai Wei Wei (voir image 8), qui multiplie les manifestes publics et les déclarations cinglantes envers le parti : « *C'est tellement surprenant de voir qu'après 60 ans de pouvoir, ils n'ont pas amélioré leur propagande, ils sont tellement mauvais, ils continuent, mais ils ne font que s'éloigner des cœurs et des esprits des gens* ». (Bougon, 2009) ²⁴ Après des années de provocation, Ai Wei Wei continue d'exposer en Chine, à Londres, aux États-Unis, en Belgique, Italie, Allemagne, France, Australie, Corée et Japon. ²⁵

²³ Entrevue avec Wang Jing été 2009

²⁴ Consulté le 26 avril 2011 sur <http://chine.aujourdhuilemonde.com/>

²⁵ [En date du 4 avril 2011 on annonce l'arrestation et l'enfermement d'Ai Wei Wei suspecté de crimes économiques : consulté](http://chine.aujourdhuilemonde.com/) le 26 avril 2011 <http://chine.aujourdhuilemonde.com/>

IMAGE 8 ²⁶

Cette image fait partie d'une série de photographies où il inflige le même traitement symbolique aux monuments nationaux entre autres des États-Unis et de la France. On le voit ici devant la place Tiananmen.

Bien sûr, l'État garde un œil sur l'homme qui ne fait pas que de l'art contestataire, blogueur féroce régulièrement censuré, il s'est associé au groupe « enquête citoyenne » qui questionne l'effondrement des écoles au Sichuan. Néanmoins, il poursuit son travail avec comme seule limitation de ne pouvoir être exposé dans les établissements gérés par l'État.

À l'image de la situation avec les réalisateurs indépendants, le gouvernement n'encourage pas les manifestations qui pourraient sembler à l'encontre des règles de la censure, mais il ne les bannit pas forcément. Peut-être est-ce un contrôle stratégique pour minimiser l'image négative des politiques chinoises

²⁶ Photographie prise par Ai Wei Wei tiré du site internet <http://chine.aujourdhuilemonde.com/>

à l'étranger ou une autre façon de laisser évacuer un peu de vapeur tout en s'assurant de bien encercler les débordements possibles. Il ne faudrait pas passer sous le silence que le talent de Ai Wei Wei n'est pas seulement investi dans la protestation, architecte à ses heures, il a contribué à la construction du fameux nid d'oiseaux, une des structures des jeux olympiques de Beijing. Peut-être représente-t-il « l'outil » idéal de par sa reconnaissance internationale afin de contribuer au nouvel agenda économique de la Chine. Cela rejoint, à mon avis, la théorie précédemment exposée selon laquelle les institutions culturelles gouvernementales ont été graduellement remplacées par une industrie culturelle privatisée et elle tend désormais vers une industrie créative.

(...) economic globalization means that China's industries are both directly and indirectly drawn into intense global competition. In order to increase international competitiveness and bring about a continuous development strategy, China should re-adjust the national industrial structure and raise industrial levels. Creative industries play a key role in enhancing China's core competitiveness and raising the added value of products and services. It's also an important element in China's development on a new type of road towards industrialization. (Wu, 2006 :264)

Dans la nouvelle phase de croissance économique, la Chine désire transformer le classique « *made in China* » par « *created in China* ». L'exposition universelle de Shanghai de 2010 est un exemple concret de la direction que souhaite prendre la Chine dans sa nouvelle quête de développement sur les marchés internationaux par la mise en valeur des avancées dans le design architectural autant que des innovations technologiques et de la valorisation du travail de création de la population chinoise. Cette nouvelle vague de modernisation qui propose de promouvoir la créativité humaine pose de sérieuses questions en Chine : « *It allows a renegotiation of the divisions of responsibility from a public sector dominated, ideologically and politically charged 'culture' to a more private sector, market-led field of leisure and entertainment consumption.* » (O'Connor et Gu, 2006 :276). Ce qui ne semble qu'une redéfinition

terminologique est en fait bureaucratiquement autant que symboliquement très complexe. Le terme « créative » renforce l'idée d'innovation et d'initiative individuelle, de renouvellement, ce qui contraste avec la culture traditionaliste et les valeurs socialistes de l'État chinois. « *Is it possible then to see the new creative industries discourse as a harbinger of a new modernity, a creative Trojan horse bringing with it a wave of social, cultural and political modernization wrapped up in an economic development imperative?* » (O'Connor et Gu, 2006 :277). Cet accent porté sur la créativité renforce l'individualisme et, bien qu'il s'agisse tout d'abord pour l'État d'une stratégie commerciale, cela ouvre aussi la voie à l'émergence de nouvelles subjectivités vis-à-vis du pouvoir en place.

Chapitre 3 – L’alternative de la distribution à l’intérieur et à l’extérieur de la Chine continentale : Vignette ethnographique

3.1 Le cas de Fanhall Studio et Li Xianting Film Fund²⁷

Fanhall et *Li xianting Film Fund* sont deux organismes étroitement liés qui collaborent au sein de l’industrie du film indépendant en Chine uniquement. *Li Xianting*, fondé et financé par le prolifique critique d’art et curateur Li Xianting, repère les projets, aide à la production, offre des ateliers et de l’aide en sous-titrage, en application pour les festivals internationaux et est aussi une archive du cinéma chinois indépendant, documentaires, fiction et courts-métrages, ouverte à tous (mais pas trop). Les locaux ne sont pas très achalandés, il ne s’agit pas d’un lieu publicisé ou d’une bibliothèque organisée, mais plutôt d’un petit bureau ou seulement quelques employés, moins de 10, s’affairent à temps partiel pour offrir aux réalisateurs, mais aussi aux étudiants et chercheurs, la possibilité de visionner sur place quelques créations originales. L’endroit est situé dans le district des arts de *Songzhuang* à environ 45 minutes de Beijing.

Zhu Rikun, directeur de cette compagnie, m’a reçu très généreusement pendant plusieurs heures pour le thé et un repas découverte dans un restaurant local. Il a lui-même fondé *Fanhall films* qui est une compagnie de distribution indépendante aussi basée à *Songzhuang*. En investissant dans l’achat d’un petit cinéma privé, ils peuvent, en plus d’être un quartier général pour des archives du cinéma indépendant, organiser des projections privées et des festivals, et ce, pratiquement sans aucune embûche gouvernementale.

²⁷ Bien qu’au moment de ma recherche tout semblait aller rondement pour *Li Xianting films fund* et *Fanhall*, l’absence d’embûches gouvernementales semble s’être contredit en date du mois d’avril 2011. Les sites Web respectifs des deux compagnies semblent avoir été bloqués et le prochain festival de film documentaire de Chine organisé par *Li Xianting films fund* vient d’être annulé pour des raisons de tensions politiques. (Consulté le 22 avril 2011 sur <http://chinadigitaltimes.net/2011/04/film-festival-pulls-own-plug/>)

C'est d'ailleurs dans leur salle qu'à lieu le festival du film indépendant de Beijing. Cette année du 1^{er} au 7 octobre, des projections sont prévues entre 13h et 21h chaque jour, et cela, dans deux cinémas différents de *Songzhuang*. Ce lieu de rencontre pour les intellectuels, membres de l'industrie cinématographique chinoise et étudiants propose en plus; des forums de discussions sur le documentaire, l'animation, la fiction, les avancées technologiques du point de vue de l'équipement, les études cinématographiques, les festivals et les projections muséales. Aura lieu conjointement le « *International Student Short Film Festival-Peking* ». Le film d'ouverture sera *Winter Vacation*²⁸, film en production lors de ma rencontre avec Li Hongqi et primé dans de nombreux festivals dont *Locarno*, *BFI London Film Festival* et financé par le *Hong Kong-Asia Film Financing Forum* (HAF), et le Fonds Hubert Bals (une initiative du festival de Rotterdam).

Fanhall studio et *Fanhall films* sont donc nés d'une demande évidente du marché chinois, celui de la distribution pour les films à budgets modiques. Plus qu'une histoire de passion pour l'industrie indépendante, il s'agit là pour eux d'une importante opportunité d'affaires. *Fanhall* se décline aussi sur la toile du Web en trois principales branches : plateforme d'échange, équipements techniques, vente de DVD. La première se veut la version indépendante chinoise du site IMDB (*International Movie Database*), c'est-à-dire une sorte d'archive Web de tout ce qui est produit, avec qui, où, quand et comment. C'est aussi une plateforme de discussion sur l'état actuel de l'industrie, les nouvelles productions en cours, les critiques et festivals, un lieu de discussion et d'échanges entre amateurs et cinéastes. La communauté internaute compte plus de 23 000 membres. Cette partie offre ce qu'aucun autre média en Chine ne peut leur offrir : un espace médiatique où les

²⁸ Synopsis du film selon le réalisateur qui cerne bien le personnage : « Quelque part dans le nord de la Chine, l'hiver, un petit village de Mongolie intérieure, neuf jeunes gens, deux enfants, une foule de gens d'un certain âge. Des gens totalement désœuvrés, menant une vie déprimante, dans cet endroit où, semble-t-il, rien ne peut arriver, et effectivement, à la fin, il ne sera rien arrivé. »

réalisateurs peuvent transmettre les dernières nouvelles à propos de leurs œuvres, les projections, etc. fanhall.com représente la seule voix publique en Chine pour le cinéma indépendant. Lors de mon entrevue avec l'administrateur principal²⁹ de fanhall.com, une de ses interventions a piqué ma curiosité : « *Mainstream media they don't want, they cannot report the news of independent films. [sic]* » Ne veulent-ils pas ou ne peuvent-ils pas? « *Les deux.* », me répondit-il.

Le site ne se limite pas seulement à cela, car en tant que compagnie de distribution ils se doivent de distribuer leurs films, c'est pourquoi une partie est consacrée à la vente de DVD uniquement sur le territoire de la Chine continentale. Il est possible de trouver les DVD distribués par *Fanhall* dans quelques cafés et boutiques spécialisées (la galerie d'art IBERIA, boutique *Bai Tan Gan (Sugar Jar)* dans le quartier des arts 798, etc.) Il a souhaité taire la plupart des lieux pour des raisons qui m'échappent. Il a justifié son silence par « *Business secrets* ». Comment peut-on faire de la « *business* » si les gens intéressés à se procurer la marchandise n'ont pas accès à l'information? Les pratiques occasionnelles de vente sans code d'autorisation n'étant pas complètement légales, il a peut-être souhaité protéger l'anonymat de ses points de vente, ou peut-être souhaite-t-il ainsi privilégier la vente par Internet.

Les DVD se détaillent en moyenne entre 30 RMB chacun, ce qui représente 5\$ donc, cinq fois plus cher que les DVD piratés que l'on peut se procurer partout en Chine. « *In China most of independent films can not be distributed in public, but we don't care we just make dvds and sell dvds on the internet.*

²⁹ Le webmaster (également appelé *administrateur de site web* ou *webmestre*) est chargé du maintien et de l'évolution du site web de l'entreprise. A ce titre, il travaille à définir l'architecture et l'arborescence du site web, en concertation éventuellement avec un ergonome, pour la navigation, un directeur artistique pour la charte graphique et un responsable éditorial pour le contenu. En règle générale, le webmestre n'est pas chargé directement de la partie éditoriale. Il est chargé néanmoins de réaliser ou de coordonner les développements informatiques pour l'évolution ou la maintenance du site. (Extrait de : <http://commentcamarche.net>)

[sic] » Le prix peu compétitif, mais aussi le manque d'intérêt du grand public concernant les films indépendants expliquent que *Fanhall* ne fasse pas affaire avec les boutiques standards de vente de DVD. Comme Lu Zhixin reconnaît voir en cette industrie une belle opportunité commerciale, il soutient que l'un de leurs principaux mandats est de promouvoir pour une l'audience générale le concept du cinéma indépendant.³⁰ Grâce à leur site Web se voulant éventuellement une référence mondiale en terme de cinéma indépendant, ainsi qu'à leur association avec les deux sites majeurs en terme d'informations chinoises : cina.com et sohu.com, ils souhaitent aider à forger une industrie viable.

A lot of director after they make their first film they're dead. Because they have invested all their money and all their relations, all favors into the first film and so, after that they have no more money, nobody wants to help them anymore and there is no more energy or resources to make the second film and that's the end. It comes to a dead end and that's not a good cycle. I am really interested in turning this into a good cycle, to make it sustainable. (...) by making the public more familiar and increase their knowledge about independent movies, maybe the sales will go up and more people will be interested to invest in indie films. ³¹³²

L'industrie du cinéma indépendant chinois se développe extrêmement

³⁰ Chez certains acteurs de l'industrie cinématographique indépendante, le désir de protection du territoire intellectuel provoque des comportements de territorialité en minimisant la transmission d'informations afin de conserver un caractère élitiste pour un public select et avisé. Dans l'optique de développement d'une rentabilité commerciale, d'autres attitudes me semblent plausiblement adoptées afin de réellement favoriser la diffusion des productions indépendantes.

³¹ Entrevue avec Lu Zhixin été 2009

³² On pourrait croire qu'un bon film génèrera automatiquement d'autres sources de revenus qui permettront au réalisateur de poursuivre sa carrière. Toutefois selon mes observations et mon expérience personnelle, je considère que plusieurs facteurs entrent en ligne de compte pour qu'un film obtienne l'attention qu'il mérite. Même si un film est de haute qualité, créatif et bien réalisé, il peut ne pas être vu par les bonnes personnes, être boudé dans les festivals internationaux, ne pas correspondre aux attentes des critiques, etc. Les sources de revenus pour les cinéastes indépendants sont plutôt rares : bourses offertes par des festivals de films, prêts de la famille et d'amis, petits producteurs et quelques fois des producteurs étrangers. Comme ailleurs dans le monde, les cinéastes débutants, indépendants ou à faible budgets doivent souvent exercer un autre travail parallèlement afin de financer leurs futurs projets de films, car ils ne peuvent vivre de leur cinéma uniquement.

rapidement. Ce site n'existe que depuis décembre 2008, et déjà, ils distribuent en moyenne deux films par mois, documentaires et fictions confondus. Fanhall a à sa tête Lu Zhixin afin d'effectuer la gestion principale du site Internet, seulement quelques autres individus sont employés à la maintenance, et cette division Web travaille en étroite collaboration avec Fanhall distribution qui est chapeautée par Zhu Rikun. Chez *Fanhall distribution*, le film ayant atteint le record des ventes de 10 000 copies a été réalisé par Chen Weijun en 2002. Il s'agit d'un documentaire relatant les effets néfastes d'une campagne gouvernementale de transfusion sanguine dans la province du *Henan* infectant plus d'un million de Chinois désormais porteurs du VIH. Par contre, la majorité des films atteignent généralement 500 copies vendues.³³ Il est toutefois pratiquement impossible de déterminer si le film fera ou non davantage de ventes avec les années puisque cette branche bien particulière de l'industrie cinématographique a l'avantage d'être à l'abri du succès instantané et éphémère. Les réalisateurs qui continuent d'évoluer gagnent en notoriété et cela a un effet direct sur les ventes qui croissent indépendamment de l'année de production des films. Les films d'auteurs, comme à l'abri du temps, ne sont selon lui jamais obsolètes puisqu'ils sont consommés généralement par intérêt pour l'œuvre du créateur³⁴.

Étant donné que les droits de ventes de *Fanhall* sont limités à la Chine, quelques compagnies de distribution, en particulier aux États-Unis,

³³ Fanhall n'a que les droits de vente en Chine continentale. Ces statistiques correspondent à la vente en Chine seulement. Aucune statistique n'est actuellement disponible pour la vente à l'étranger. Par contre, toutes les copies offrent automatiquement le sous-titrage en anglais ce qui nous informe sur les intentions d'offrir leurs productions aux marchés internationaux. L'exemple de la compagnie DGenerate, distributeur des films de la compagnie Fanhall aux États-Unis, est une preuve de leur expansion commerciale.

³⁴ Pourquoi cette catégorisation permet-elle de faire fi du temps qui passe sur l'intérêt de l'œuvre? Est-il possible de réaliser un film qui traverse les époques sans y laisser de plumes? Est-ce grâce à l'accent mis sur la trame narrative et le langage cinématographique au profit d'éléments fixés dans une période temporelle tels que la mode, la distribution populaire de l'heure, les nouveaux effets spéciaux, etc.?

commencent à peine à éclore et à proposer au grand public les productions jusque-là réservées aux festivaliers, *cracks* de l'Internet et voyageurs avisés. (*DGenerate*) Ce marché représente une des seules méthodes pour les réalisateurs indépendants chinois de récupérer leur investissement.

Finalement, l'autre aspect commercial du site de *Fanhall* est sa plateforme technique où les compagnies et les particuliers peuvent afficher leurs produits et équipements à vendre ou à louer comme des caméras, de l'équipement d'éclairage ou de la pellicule. Plusieurs entreprises sont enregistrées comme membres et se servent du site afin d'afficher les informations sur leurs produits ce qui permet par la suite aux réalisateurs d'effectuer des comparaisons afin de faire un choix plus éclairé lors de l'achat de matériel. Comme le confirme l'administrateur, au-delà de son support pour le cinéma indépendant, ce site se veut une activité lucrative. Plus le temps avance et plus ils cherchent à obtenir des commandites de compagnies majeures telles que *Panasonic, Sony, Thompson*.

3.2 Une distribution outremer, l'effort de *DGenerate*

*DGenerate*³⁵ est une compagnie new-yorkaise très récente qui propose de ne distribuer que les films chinois de la septième génération : « *DGenerate Films recognizes that unauthorized films by China's post-Sixth Generation are the only truly independent media in China today. We remain deeply committed to providing American audiences with an unmediated look at life, as it's truly lived, inside the world's next superpower.* »³⁶ Ayant déjà plus d'une quinzaine de titres à distribuer pour des projections publiques, expositions,

³⁵ « One, independent filmmakers in China are often labeled "degenerates" by the government. Two, Chinese filmmakers historically are grouped by their "generation"; our filmmakers fall into the sixth and post-sixth generation. Three, "d" for Digital, that being the medium our filmmakers utilize and the distribution channels we deploy. Four, our filmmakers have and will continue to create and generate films that boldly and candidly explore contemporary China in ways not done before. » Consulté le 7 janvier 2011 sur : <http://dgeneratefilms.com/>

³⁶ Consulté le 7 janvier 2011 sur : <http://dgeneratefilms.com/>

festivals, ressources éducationnelles et consommation personnelle, leur collection prend de l'ampleur chaque semaine. Ils collaborent d'ailleurs avec la compagnie Fanhall qui leur vend les droits de distribution aux États-Unis des films qu'ils distribuent eux-mêmes uniquement en Chine. Ils détiennent aussi quelques autorisations pour les ventes et les projections éducatives.

Leur objectif, bien qu'il ravisse cinéphiles, sinophiles et cinéastes chinois, me semble une fois de plus très axé sur le fonctionnement singulier de l'industrie du film chinois comme force marchande. « *Unmediated look at life, as it's truly lived* » sont des propos très sensationnalistes qui cherchent à refléter ce qui est attendu du cinéma indépendant chinois : l'authenticité. Ces propos réfèrent davantage à la source de l'émergence du cinéma « *underground* » davantage qu'aux objectifs recherchés actuellement par les réalisateurs de la septième génération. Les termes « *underground* » et « guérilla » insistent davantage sur des intentions subversives et politiquement engagées versus le terme « indépendant » qui pourrait référer à des préoccupations introspectives ou une recherche de liberté créative.

Underground means illegal and ashamed of showing itself and also it gives people the main impression that the main characters are marginalized from the mainstream society but now gradually people realize that independent films talk about the majority of people in our society they talk about common people every days life and reflect society problems. So calling themselves underground films is not as appropriate as independent films.³⁷

Ils sont malgré tout très actifs sur le Web et une source relativement fiable des derniers développements, articles, communications, concernant le monde des acteurs de l'industrie cinématographique indépendante chinoise. Ils collaborent directement et promeuvent des projections dans les universités et musées majoritairement dans l'état de New York où se situent leurs bureaux. Récemment, à l'image des sites chinois tels que YUKOU.COM et

³⁷ Entrevue avec Lu Zhuxin été 2009

TUDOU.COM, *Dgenerate films* a mis à la disposition des internautes, les films qu'ils distribuent sur le site MUBI.COM au tarif de trois dollars par visionnement unique. Il ne s'agit pas là d'une révolution en ce qui a trait à la distribution puisqu'il existe déjà bon nombre de systèmes voués à cette fin tels que YOUTUBE MOVIES, ITUNES, AMAZON, etc. Néanmoins, *Dgenerate* offre une vitrine supplémentaire et actualisée pour les productions chinoises, à ce jour, minimalement distribuées.

3.3 Le piratage dans le cinéma indépendant : soutien ou nuisance

On ne peut évidemment pas parler de distribution en Chine sans parler de piratage. Évidemment, les productions indépendantes ne sont pas à l'abri de compagnies de copies pirates.

For our films we cannot do anything about them being pirated. If people want to buy the pirate copy they will, it is the reality of that. It happens really often that our copies get pirated. But I think the people who buy those copies are not our target so we don't care; whatever we do it will happen so we don't care.³⁸

Bien qu'il semble y avoir eu dans les débuts de cette industrie un intérêt de collaboration entre les deux parties permettant ainsi aux réalisateurs de faire connaître leur travail à un plus grand public pour un moindre coût, cette option n'est semble-t-il plus aussi alléchante. Les pirates cherchant à gonfler leurs ventes utilisaient pour la couverture des DVD l'image la plus compromettante du film, laissant ainsi sous-entendre que le contenu pourrait être à caractère pornographique. C'est inacceptable et selon Lu Zhuxin, la majorité des réalisateurs indépendants n'ont pas pour objectif d'obtenir richesse et popularité grâce à leurs films, ils ont un point de vue, une idée qu'ils veulent exprimer et c'est pourquoi ils réalisent des films. Il serait donc très improbable que les réalisateurs s'associent à ce genre de compagnies afin

³⁸ Zhu Rikun été 2009

d'obtenir un succès commercial.

L'industrie du piratage ayant été quelques fois comparée à la mafia de la vidéo, la léthargie généralisée des réalisateurs, producteurs et distributeurs face à ce phénomène, n'est pas incompréhensible. Dès les premières semaines de mise en marché d'un film, qu'il soit étranger, local, commercial ou indépendant, il se retrouvera sur Internet, entremêlé dans les piles de copies DVD d'un chariot sur la rue (voir image 9) ou sur les tablettes d'un magasin (voir images 10 et 11). Impossible, selon eux, de retracer l'origine de cette copie puisque le vendeur n'est que le seuil éloigné d'une pyramide de piratage.

IMAGE 9

Vendeur ambulant de DVD piratés, Shanghai, Chine, 2009



IMAGES 10 ET 11

Boutique de DVD légaux et illégaux à Beijing, Chine 2009



Que ce soit à Shanghai ou à Beijing, il y a, selon moi, trois catégories de vendeurs de DVD piratés. La première s'installe sur des rues passantes où les piétons déambulent en soirée près d'autres petits commerces ou de kiosques de nourriture de rue. Ils transportent leurs DVD dans une remorque à vélo ou dans des caisses de bois ou de plastique. (IMAGE I) La deuxième catégorie propose la vente dans des locaux exigus où des milliers de DVD et des Cds sont empilés dans des boîtes, sur des étagères, sur le sol. La troisième catégorie, dans des locaux plus grands et plus aérés, semblables à nos vidéoclubs, présente les DVD sur des étagères le long des murs, la couverture faisant face au client. La majorité du temps, ces dernières combinent copies originales et piratées. Il y a donc deux catégories de prix. Pour ce qui est des commerces, je n'ai pas décelé de positionnement démographique significatif autre que les boutiques de la troisième catégorie avaient tendance à être situées sur les grandes avenues commerciales ou près de lieux fréquentés par la population aisée. Les limites de ma recherche ne me permettent pas, par contre, de formuler des conclusions ou de généralisations à ce sujet.

Chapitre 4 - Les festivals et la diffusion

4.1 Structure de production et financement : l'exemple de CINÉASIE et PIFF (PPP)

Dans le cadre de ma recherche, je suis entré en contact avec une compagnie de production/distribution canadienne située à Montréal qui propose d'être la porte d'entrée pour les productions asiatiques au Canada et vice-versa. Je me suis donc proposée comme bénévole/stagiaire afin d'explorer les processus de mise en marché des films chinois sur le marché canadien. Toutefois, cette compagnie, ayant à sa tête une immigrante coréenne, n'a pas encore créé d'autres liens commerciaux avec l'Asie qu'avec son pays natal, la Corée. Mes tâches étaient extrêmement variables: rédaction de communiqués de presse, représenter la compagnie dans des rencontres pour des demandes de subvention, organiser des conférences et autres événements, prendre des rendez-vous, participer à des festivals en tant que représentante, etc. Jusqu'à ce jour, ils travaillaient donc à la promotion de quelques films coréens dont les droits avaient été obtenus lors du festival de films montréalais Fantasia 2009. La compagnie tente aussi de s'inscrire dans l'industrie en tant que boîte de production. C'est pour cette raison que la directrice s'est lancée dans un projet d'omnibus en tant que productrice, mais aussi scénariste/réalisatrice. Chaque réalisateur, un membre de la communauté asiatique en diaspora, doit écrire et réaliser un court-métrage qui se déroule entre minuit et l'aube, c'est-à-dire, quatre heures du matin. Ce projet fût proposé et accepté dans le cadre du *Pusan Promotional Plan* du festival de film international de Pusan³⁹. Ce

³⁹ Directeur et fondateur du Festival international du film de Pusan : *Kim Dong-ho is the Director at the Pusan International Film Festival and vice-chairman at the Network for Promotion of Asian Cinema. He has been awarded many cultural medals in recognition of his achievements and efforts in the cultural development in South Korea as well as in the international society. He has also served as the jury in the many other prestigious film festivals such as the Rotterdam, India and the Seattle International Film Festival. Mr Kim had consecutively filled various government posts at the Ministry of Culture and Tourism for 27 years and had also worked as the vice-Minister (formerly known as Ministry of Culture and*

festival est très réputé dans la communauté des réalisateurs indépendants chinois puisqu'il représente une vitrine importante pour ces derniers. Plateforme d'échanges et de rencontres entre créateurs et investisseurs, PPP, est actuellement une des seules ressources de financement significatives à l'exception d'amis et de connaissances.

«The strengths of PIFF lie, firstly, in a regional focus, bolstered by a competition that awards a cash prize to young Asian directors' first or second features; secondly, a strong commitment to the Korean cinema, encouraging input from the local film industry including independent short films and documentaries (for which cash prizes are also instituted); and finally, a forum for Asian filmmakers to meet with prospective financiers, distributors or producers from the region and elsewhere through the "Pusan Promotion Plan" (PPP) in which Asian filmmakers also compete for cash awards with their next, unrealized projects (the idea being that through the PPP, these projects would be brought to fruition. (Teo, 2001)⁴⁰

Je me suis donc rendu au Festival comme représentante de la compagnie en tant qu'acheteur, mais aussi en tant que partie de l'équipe de production de l'omnibus. Le festival créé en 1996, s'étalait sur une période de 8 jours du 8 au 16 octobre 2009. Approximativement 200 000 spectateurs y assistent chaque année. Bien que la majorité des films qui sont présentés lors de cet événement sont d'origine asiatique, 355 productions de 70 pays différents ont été projetées. Au marché du film asiatique qui ne durait que 4 jours, 534 compagnies étaient présentes. Se présentant comme une simple plateforme donnant lieu à des opportunités d'affaires, PPP est une des ramifications du marché du film et fait donc l'objet d'une législation méthodique assez stricte qui pourrait originellement être justifiée par une volonté d'engager les participants dans un processus sérieux, mais qui stimule à ce jour un esprit de performance et de compétition.

Information). In addition, he served as the president at the Korean Motion Picture Promotion Corporation and at the Seoul Arts Center. His recent book, 'History of Korean Cinema Policy' (written by Kim Dong-ho et al) was published in 2005. Consulté le 4 décembre 2010 sur <http://asianfilmawards.asia/2008>

⁴⁰ Consulté le 2 janvier 2011 sur <http://archive.sensesofcinema.com>

*The PPP Meeting Room is where the real talks for the co-production and finance take place. Directors and producers of PPP projects have one-on-one meetings with film professionals participating PPP from all over the world. Through these individual meetings, both filmmakers and PPP participants are able to have direct and efficient discussions on their potential partnership and co-production. The meeting schedules are pre-arranged online. Once PPP official projects are selected and the participants of PPP are confirmed, the link to meeting registration website including the complete list of PPP projects with project profiles are sent to all the PPP participants. Participants have to apply meetings online to the projects of interest before the deadline. Filmmakers of selective projects can also choose up to five companies with whom they want to have a meeting. **Notice:** Project representatives are obliged to attend for the minimum period of 3 days during PPP and handle the arranged meetings by PPP Team.”⁴¹*

Prenant la forme d’entrevues de 30 minutes, les investisseurs se présentent dans la chambre d’hôtel transformée pour l’occasion en deux cubicules gris afin de discuter des spécifications du projet et peut-être d’éventuellement négocier certains compromis créatifs en échange d’un support monétaire. Tout se déroule très rapidement, les investisseurs ne prennent pas de détour et affichent ouvertement leur enthousiasme et leurs réticences. Majoritairement, les réalisateurs, ne maîtrisant pas nécessairement la langue des affaires qu’est l’anglais, sont accompagnés d’une personne-ressource, que ce soit une productrice, un investisseur, un collègue, etc.

Le concept de PPP transforme ces opportunités d’affaire en une autre de ces versions actuelles de « *speed Networking* ». Ce concept largement utilisé dans les salons de l’emploi ne permet pas forcément aux candidats de repartir avec une nouvelle carrière en poche, mais bien de créer le premier contact entre les employeurs et employés potentiels. Il en est de même pour le « *speed dating* » qui offre l’opportunité d’une première impression qui donnera suite ou non à un rendez-vous en bonne et due forme. Dans le cas du festival de Pusan, de nombreuses fêtes et réceptions sont organisées chaque soir par des compagnies, des ambassades ou des regroupements de réalisateurs,

⁴¹ Consulté le 28 octobre 2010 sur : <http://ppp.asianfilmmarket.org>

auxquelles tout un chacun se doit de se présenter afin peut-être de saisir une deuxième opportunité de lier des relations d'affaires dans un contexte qui se veut plus détendu et convivial. Il s'agit de voir et de se faire voir le plus possible afin que les gens associent l'individu à la compagnie ou au projet. Évidemment, la carte d'affaires est de mise à chaque fois qu'une conversation est entamée, que ce soit dans l'ascenseur, au brunch, dans un bureau ou autour d'un verre. Occasion d'affaire inespérée, chaque minute du séjour est investie dans la création de contacts et de liens d'affaires. L'objectif étant de nourrir son réseau professionnel.

Lors de la clôture du festival, plusieurs prix sont remis aux projets les plus méritants. La directrice de la compagnie pour laquelle j'assistais au festival considérait que le critère d'évaluation principal résidait dans le nombre de rendez-vous obtenus durant la durée du marché du film, lesquels étaient répertoriés et comptabilisés par les responsables. De jeunes bénévoles coréens circulaient sans arrêt dans les chambres pour vérifier que les rendez-vous ont bien lieu, avec les bonnes personnes et aux heures spécifiées⁴². Toutefois, bien qu'étant assurées de l'attribution d'un prix à notre projet par la quantité de rencontres obtenues versus nos concurrents, les bourses furent remises à 6 des autres longs-métrages en compétition.

Les bourses oscillaient entre 10 000 et 20 000 dollars et l'une d'entre elles (*Wooridul Award*) fut remise à Yang Jin, un très jeune réalisateur indépendant chinois en pleine émergence, pour son nouveau film *New Policemen Stories* qui se présente comme une collaboration entre Hong Kong et la Chine. Son premier long-métrage « *Er dong* » fut présenté en 2008 lors du festival de Pusan, du festival de Rotterdam et du festival international du film de Hong Kong. Le corps policier chinois est un sujet délicat pour le bureau de la censure. Ce genre de scénario doit passer entre les mains des officiels de la police pour obtenir l'approbation d'une diffusion à l'intérieur du

⁴² Ma tâche était de circuler dans les « booths » commerciaux pour former notre réseau de relations, faire connaître la compagnie, voir les films disponibles pour acquisitions et tenter de vendre les nôtres.

système. En allant se chercher une coproduction avec Hong Kong, Yang Jin se déleste de ces tracas puisqu'il aura financement et existence indépendante sur le marché international sans barrière administrative locale. Cette liberté supplémentaire est non négligeable et représente aujourd'hui une des avenues les plus enviées pour les créateurs chinois qui souhaitent visibilité, financement et liberté artistique. Deux bourses étaient remises en argent, la *Wooridul* et la *Pusan Award* (bourse reçue en 2007 par le réalisateur primé à Cannes Wang Xiaoshuai pour son projet *11 flowers*), la bourse *Kodak Award* quant à elle est fournie en pellicule, le prix *Goteborg Film Festival* est remis en fond de déplacement et d'hébergement pour présenter leur film dans un de leurs festivals, tandis que la *CJ Entertainment* et la *Lotte Award* sont remises en échange d'un « *first look option* » sur la production, les investissements, les ventes et la distribution.

Ces conditions restrictives m'apparaissent plutôt en déséquilibre avec la modeste somme attribuée aux lauréats. Une réflexion sur l'autorité des investisseurs au sein de l'industrie du cinéma à petits budgets s'impose. Il est d'autant plus compréhensible qu'une certaine léthargie soit décelable chez les réalisateurs chinois lorsqu'il est question de financement. Une préparation élaborée doublée d'efforts notables soldés par de si petits investissements combinés à d'importantes restrictions, il y a de quoi décourager les créateurs n'ayant pour seule volonté que d'achever leur œuvre. Il ne serait donc pas absurde de croire que les courageux qui se prêtent à ce jeu sont en quête d'impacts à long terme sur leur carrière de réalisateur. Effectivement, les investisseurs se font rares et la notoriété des réalisateurs indépendants reste à faire. On peut donc s'imaginer que les créateurs qui n'ont souvent aucun nom connu associé à leur production ne pèsent pas lourd dans la balance des négociations.

C'est en accumulant prix et récompenses que petit à petit ils se forgeront une crédibilité et un intérêt dans toutes les sphères de l'industrie. Jia Zhangke en est un excellent exemple, car c'est après avoir vaillamment gagné ses gallons qu'il se vit offrir la liberté d'expression officielle en Chine continentale. Ce qui

n'implique pas forcément un succès au *Box-Office* chinois. Lu Zhuxin, mentionne la faible popularité de Jia Zhangke au sein de la population générale chinoise, les réalisateurs qui gagnent en notoriété au sein de l'industrie du cinéma indépendant ne demeurent actuellement reconnus que par un nombre restreint de personnes au sein de ce petit cercle qu'est le cinéma indépendant chinois.

4.2 Fenêtre ouverte sur le cinéma indépendant. Le cas de *Cherry Lane Movies* et *Broadway cinémathèque*.

Évidemment, comme partout ailleurs, les chaînes de cinémas commerciaux recherchent principalement la rentabilité de leurs salles et voient donc à sélectionner des films au potentiel élevé en *Box-Office* et par le fait même en profits. Néanmoins, plusieurs initiatives émergentes proposent des visionnements ponctuels d'un cinéma alternatif, et ce, en dehors du circuit des festivals : *Cherry Lane Movie*, *Electric shadows*, *Beijing International Movie Festival*, *Get it Louder* ⁴³ et plusieurs autres.

Jusqu'à maintenant, un seul cinéma dans tout le territoire de la Chine continentale démontre un réel désir de s'éloigner de la tangente dominante du cinéma commercial en offrant pour la première fois depuis 2009 une plage horaire destinée au cinéma « *arthouse* ». Il s'agit du *Broadway Cinémathèque MOMA* qui est géré par la marque *EDKO film* de HongKong. Situé dans le district de *Dongcheng*⁴⁴, il présente autant des films à petits budgets chinois que des productions internationales et sert aussi de lieu de diffusion pour certains festivals de films étrangers. Bien que cet établissement, qui ressemble davantage à une galerie d'art (café, librairie, bibliothèque), démontre une ouverture artistique dans ses objectifs, il

⁴³ <http://getitlouder.com>

⁴⁴ Photo : <http://b-cinema.cn/c1603/c6255.asp>

demeure néanmoins légiféré par les mêmes lois de diffusion que les autres cinémas, c'est-à-dire que chaque film présenté doit d'abord avoir été approuvé par le bureau de la censure.

Il sera donc pour l'instant impossible d'assister à des représentations des films de Wang LiRen ou Yang Jin. Par contre, ils semblent très prompts à diffuser les réalisations des créateurs anciennement hors système, tels que Zhu Wen et Liu Hao. Bien que l'achalandage soit significativement inférieur à celui d'un cinéma commercial, cela ne décourage pas l'initiative des fondateurs qui souhaitent malgré tout offrir une alternative qu'ils qualifient de tendance européenne :

The growing number of big-budget films playing in China's multiplexes is not necessarily a bad thing for independent cinema in the country, said Wu Jing, programming and marketing manager at Broadway Cinematheque, an independent cinema in Beijing. As the audience for big-budget films grows, an interest in independent films will emerge accordingly, Wu told IPS. "Cinema is growing very fast in China," she said. "As the audience grows, they become eager to find other things to see." (Moxley, 2010)⁴⁵

À l'origine, le fondateur des soirées de visionnement *Cherry Lane* était venu s'installer à Beijing pour étendre le marché d'une compagnie américaine : *Cherry Lane music*. Michael Primont a mis sur pied ce club de cinéphiles qui n'a pas de réel but lucratif et qui présente régulièrement une à deux fois par mois des films chinois sous-titrés en anglais et ce, depuis 1997. Il va sans dire qu'il est très difficile, voire impossible de trouver des films sous-titrés dans la grande ville de Beijing. Mis à part les quelques films internationaux qui percent le filtre de la censure chinoise, une grande partie de la culture cinématographique n'est pas accessible à l'étranger non sinophone.

In the PRC, only about 80 films make it to full production each year. (In the U.S., some 1000 films are made each year of which around 100 make into mainstream theaters.) Of that group of 80, some 30 are approved for release by the government film censors. Of this approved number, perhaps 10 will have one print with

⁴⁵ Consulté le 10 novembre 2010 sur <http://atimes.com>

English subtitles, a print destined to be shown at an international film festival. (Bean, 1999)⁴⁶

Dans les débuts de ce projet, les projections se faisaient au *Century Theater* qui se trouve dans le quartier de *Chaoyang*, ce qui est tout à fait logique puisque c'est là que l'on retrouve la plus grande agglomération d'expatriés. Les restaurants, les bars, les boutiques qui s'y retrouvent sont tous à thématiques internationales. C'est d'ailleurs le district où se situent l'aéroport international et la majorité des ambassades. En 2009, les projections se déroulent dans un petit bar très discret qui se nomme le *Yugong Yishan*, leur slogan : *moving mountain nights*. *Yugong Yishan* fait référence à la légende chinoise du vieil homme qui en travaillant fort a réussi à déplacer des montagnes, ce qui explique le logo : un homme, pioche à la main. (voir image 12)

IMAGE 12



Cet endroit est situé dans le quartier de *DongCheng*, qui englobe à la fois la majorité des attractions touristiques tout en étant l'arrondissement des locaux branchés, artistes, musiciens, designers qui se partagent les commerces et les bars. L'entrée de cette salle de spectacle n'est marquée que par le logo et les 4 caractères chinois, il faut donc être très bien informé pour se retrouver sirotant un verre dans cette petite pièce obscure aux allures de *bunker lounge*. Un incontournable pour les soirées de musique rock « *indie* » internationales.

⁴⁶ Consulté le 2 janvier 2011 sur <http://beijingscene.com>

Lors de la soirée du dimanche 31 mai 2009, *Cherry Lane* avait monopolisé la salle pour une représentation de deux œuvres de LU Yue : *Blade vs Blade* et *The Obscure*. Le premier est une fiction datant de 2006 qui a été présentée dans les festivals à Tokyo et Hong Kong. Produit par *Changchun Film Studio*, une des plus importantes compagnies de production en Chine à l'époque, ce film n'en est pas un indépendant. Tel n'est pas l'objectif de ces soirées non plus. Le second, un docu-fiction, réalisé en 1999 a longtemps été censuré sur le continent et n'a été présenté semble-t-il qu'à Hong Kong au festival international de films. Une vingtaine de personnes ont assisté à cette représentation dont environ la moitié étaient des étrangers. C'est d'ailleurs ces derniers qui en majorité ont entretenu la période de questions avec le réalisateur. L'objectif premier de ces soirées est de rendre accessible aux étrangers, par le biais du cinéma, l'expérience de la réalité chinoise dont ils sont souvent tenus à l'écart et ainsi créer un lieu d'échange et de rassemblement pour les « expatriés » dispersés sur le territoire de Beijing.

As a foreigner you are kept separate from Chinese society except for a few friends. And we are also separate from each other in the foreign community. People come and go. It makes it a strange place to live, so my contribution, to try to make our lives less separate, is, two Friday nights a month to bring people together. (Bean, 1999) ⁴⁷

Le coût d'entrée pour les soirées *Cherry Lane movies* est relativement peu onéreux soit 50 RMB, plus ou moins 8 dollars, c'est à dire, entre 10 et 20 RMB de moins qu'une entrée au cinéma pour les « *blockbusters* ». Il s'agit d'un prix tout de même trop élevé pour attirer la classe moyenne chinoise, qui n'est d'ailleurs pas le public cible de ces soirées. *StarTrek* était présenté au *Beijing Jinyi International Cinema* en version originale pour la somme de 110 RMB lors de 5 des représentations de la journée et 70 RMB pour les 11 autres représentations. Les prix varient en fonction des films, de l'heure de projection et de la salle. Les prix oscillants entre 60 et 110 RMB (voir image

⁴⁷ Consulté le 2 janvier 2011 sur <http://beijingscene.com>

13) ne permettent pas au citoyen moyen de se permettre le visionnement en salle. Le public est donc majoritairement constitué d'adolescents et de jeunes professionnels provenant de familles aisées. À l'image des mégaplex américains (voir image 14), les cinémas chinois sont très souvent incrustés dans d'imposants centres commerciaux. Cafés, restaurants, arcades et boutiques se retrouvent dans l'enceinte de ces cinémas. Le petit nombre de salles de cinéma sur le territoire de la Chine continentale (approximativement 4000) illustre bien leur faible achalandage et la grandissante popularité des DVD, qu'ils soient légaux ou piratés, et des sites internet qui diffusent gratuitement films et émissions de tous genres et toutes origines.

IMAGE 13

Horaire des projections au cinéma MEGABOX la semaine du 27 mai 2009

三里屯店 放映日:2009-5-27星期三				美嘉欢乐影城电影时间表			
影片名称	放映厅	开映时间	会员票价	成人票价	学生票价	片长	影片类型
铁人(标准影片) Iron Man	7厅(104座)	11:15	¥25(惠)	¥25(惠)	¥18(惠)	1:45	剧情
		21:10	¥25(惠)	¥50	¥25(惠)		
博物馆奇妙夜2(超级影片) Night at the Museum 2: Battle of the Smithsonian 英文原声(In English)	4厅(238座)	12:10	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)	1:50	科幻/动作
		14:20 16:30 18:40 20:50	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)		
	5厅(261座)	11:05 22:30	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)		
		18:10 20:20	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)		
	2厅(130座)	10:30	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)		
		13:10 21:50	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)		
博物馆奇妙夜2(数字)(超级影片) Night at the Museum 2: Battle of the Smithsonian 中文配音(In Chinese)	VIP8厅(440座)	15:20 17:30 19:40	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)	1:50	科幻/动作
			¥35(惠)		¥35(惠)		
星际迷航(超级影片) Star Trek 英文原声(In English)	3厅(98座)	10:35 13:05	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)	2:10	科幻/动作
		15:35 18:05 20:40	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)		
	6厅(217座)	12:00 22:20	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)		
		14:40 17:10 19:50	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)		
伯爵德行动(特殊影片) The Counterfeiters 中文配音(In Chinese)	2厅(130座)	12:50	¥30(惠)	¥30(惠)	¥18(惠)	1:40	剧情
		17:05	¥30(惠)	¥60	¥18(惠)		
X战警前传:金刚狼(超级影片) X-Men Origins: Wolverine 英文原声(In English)	5厅(261座)	15:55	¥30(惠)	¥60	¥18(惠)	1:50	科幻/动作
怪物大战外星人(3D影片) Monsters Vs. Aliens 中文配音(In Chinese)	1厅(109座)	10:45 12:55 21:40	¥35(惠)	¥35(惠)	¥35(惠)	1:50	科幻/动作
		15:05 17:15 19:30	¥35(惠)	¥70	¥35(惠)		
怪物大战外星人(3D影片) Monsters Vs. Aliens 中文配音(In Chinese)	7厅(114座)	13:25	¥60(惠)	¥60(惠)	¥60(惠)	1:35	3D动画
		17:20	¥60(惠)	¥120	¥60(惠)		
熊貓回家路(特殊影片) Touch of the Panda	4厅(238座)	10:20	¥30(惠)	¥30(惠)	¥18(惠)	1:30	剧情
		15:25	¥30(惠)	¥60	¥18(惠)		
南京!南京! (特殊影片) 黑白 The City of Live and Death	7厅(114座)	19:20	¥30(惠)	¥60	¥30(惠)	2:10	剧情/战争
南京!南京! (特殊影片) 黑白 The City of Live and Death	5厅(261座)	13:15	¥30(惠)	¥30(惠)	¥18(惠)	2:10	剧情/战争

* 优惠加入美嘉惠, 凡惠20元以上即可享受会员价, 还可享受美嘉惠八项特权, 周一至周五会员更可享受全天下优惠价!

* 优惠一至周四及本科以下学生(需提供教育证明)可凭有效证件享受全天下优惠价! 18点前看特殊影片及标准影片只需18元!

* 影片开映时间提前5分钟仍无票售出, 我们会取消该场次放映, 请您观看后续场次, 祝您观影愉快!

* 影城地址: 三里屯路19号B1三里屯Village地下二层 咨询电话: 6417 6119

IMAGE 14

Cinémas broadway, Beijing, Chine 2009



4.3 Réseau de jeunes promoteurs étrangers (NBIFF, *Electric shadows*, D-22)

Le feu « *New Beijing Independent Film Festival* » qui se nomme désormais « *Beijing International Movie Festival* » propose des projections de productions dites indépendantes et chinoises au bar D-22 et au *Club Obiwan*, dans certaines universités comme CAFA (*Central Academy of Fine Arts*) et dans le district de *Dashanzi* au 798. Pendant mon séjour, les seules présentations au *Club Obiwan* étaient des classiques internationaux *Clockwork Orange*, *Raging Bull*, etc. Kira Leinonen, une Américaine début vingtaine ayant étudié quelques années à Montréal, s'occupait des projections au D-22. Elle était la « spécialiste » des films indépendants. Elle était aussi représentante à Beijing de la compagnie montréalaise coréenne pour laquelle j'ai travaillé : Ciné-Asie. Elle, ainsi que la responsable des soirées *Electric*

shadows, une Irlandaise dans le début vingtaine, ont toutes deux collaboré étroitement avec Peter, l'Américain d'une vingtaine d'années aussi fondateur du NBIFF.

Dû à des conflits de personnalités, Kira organisait ce soir-là sa dernière projection au bar D-22. Situé dans *Wudaokou*, quartier universitaire, cet endroit est inconnu de la majorité des passants. Le bar tenu par un Américain correspond une fois de plus à l'esthétique des bars « *underground* ». Un petit espace sombre, peint en noir et rouge, accueille normalement les groupes de musique *indie* rock et alternative chinoise. D-22 se définit comme : « *Home of China's underground* ». La minuscule scène fait office, pour l'occasion, de salle de cinéma avec un écran sur pied et un projecteur suspendu. Pour 10 RMB, on nous a présenté le film « *They Chose China* » par 王水泊導演 – Wang Shuibō (montréalais d'adoption) soit un documentaire très politisé et historique. Le public était composé uniquement de jeunes entre 20 et 35 ans, la moitié étant des Chinois et l'autre des étrangers.

Aussi, pendant mon séjour, plusieurs projections ont été organisées au CAFA, c'est là où j'ai rencontré un étudiant local très enthousiaste qui cherchait à s'investir davantage dans l'organisation de ces rencontres. Il a donc coordonné, en collaboration avec NBIFF, une série de lectures sur l'expression à travers la vidéo : concentration sur le court-métrage. Zhang XianMin (professeur très important pour l'industrie du cinéma indépendant chinois à BFA qui a refusé de me rencontrer), Zhang Ming (autre professeur à BFA), Wang MinAn (scénariste), Jia Zhangke (réalisateur et pilier du film indépendant en Chine), et Sun JianMin (réalisateur indépendant) ont été invités à participer à cette série pour sinophones. Le seul qui se soit désisté fut Jia Zhangke, bien qu'un amphithéâtre plein à craquer l'attendait. Contrairement aux soirées *Cherry Lane* et D-22 qui ne comptent qu'une vingtaine de spectateurs, les soirées universitaires semblent attirer davantage : 50 à 200 en majorité des étudiants.

Vicky s'occupe quant à elle désormais des événements qu'elle a créés, les soirées *Electric shadows* (la traduction littérale des caractères qui constituent le mot cinéma en mandarin). À Beijing depuis septembre 2009, elle était venue afin de faire des rencontres, en apprendre davantage sur le cinéma chinois mais aussi pour essayer de trouver sa place dans l'industrie cinématographique. Elle a donc décidé d'organiser des visionnements, croyant qu'ainsi elle pourrait se créer un réseau intéressant. Toutefois, elle me confie que depuis son arrivée en Chine elle n'a abordé que deux réalisateurs chinois « *mainstream* » afin de présenter leurs films pendant ses soirées et tous deux ont répondu : « Y aura-t-il un cachet ? ». Comme elle n'a pas les moyens d'acheter des droits de diffusion, ils ont refusé. Le seul film chinois qu'elle a pu présenté jusqu'à maintenant en est un d'un post-gradué du *Beijing Film Academy* qu'elle a repéré lors d'une soirée de présentation des travaux de finissants. Elle tente d'ailleurs d'établir des contacts avec BFA afin d'organiser des projections des créations des futurs cinéastes, mais, selon elle, ils semblent jusqu'à maintenant plutôt rébarbatifs étant donné qu'ils ont leur propre système.

Vicky considère qu'il est très difficile de percer la coquille des potentiels collaborateurs. Après neuf mois sur place, elle ne connaissait toujours aucun réalisateur. Elle réussit tout de même à proposer des visionnements majoritairement de courts-métrages qui lui sont envoyés par des contacts de l'extérieur de la Chine, une fois par mois au coût de 30 RMB. Il s'agit d'un des rares événements de ce genre auxquels j'ai assisté où la majorité des spectateurs présents étaient des Chinois. Il est probable que la publicité fait sur le campus du BFA contribue à ce résultat. Les soirées *Electric Shadows* ont lieu jusqu'à maintenant dans trois lieux différents soit le *Space for Imagination* (voir image 15) qui est un café-librairie du quartier étudiant de *Wudaokou*, le théâtre *Peng Hao* (voir images 16 et 17) du « *Central Academy of Drama* » qui se situe sur une des rues les plus branchées du quartier de *Dongcheng*, (Touristes et locaux trouvent leur compte dans cette rue d'anciens Hutongs reconvertis en bars, boutiques et restaurants.) et

finalement le café i du quartier des arts 798. Les lieux choisis pour les projections sont toujours stratégiquement près de fervents défenseurs de la scène « *underground* » ou des lieux de formations de futurs acteurs dans l'industrie du cinéma comme CAFA, BFA, CAD etc. Probablement que jusqu'à maintenant cela représentait les seuls lieux ouverts et accessibles pour ce genre de projets.

IMAGE 15

*Space for Imagination Café, Projection Electric Shadows, Beijing, Chine
2009*



IMAGES 16 ET 17

Théâtre Peng Tao, Projection Electric Shadows, Beijing, Chine, 2009



4.4 Initiatives locales – (ICCA, CCC, CNEX, BIFF)

En revanche, toutes les projections organisées par des Chinois auxquelles j'ai assisté étaient beaucoup plus formelles et encadrées au sein d'une compagnie ou une institution. Par exemple, le *Beijing Queer Film Festival* (voir images 18, 19 et 20) et le *Beijing Independent Film Festival* organisés par *Fanhall* et *Li Xianting fund* se déroulent dans leur cinéma privé à *Songzhuang*. L'ambiance n'a rien à voir. Il s'agit là de rassemblements très sérieux, intellectuels. Ces deux festivals officiels se déroulent sur une semaine chacun et offrent aux festivaliers plusieurs activités connexes ainsi que transport et hébergement au centre du village. Les activités de CNEX, une boîte de productions de documentaires sont aussi beaucoup plus formelles. Des visionnements à la galerie UCCA (voir image 21) du quartier 798 sont organisés et quelques projections ponctuelles ont lieu à même le CNEX Salon café.

IMAGES 17, 18 et 19

Beijing Queer Film Festival, Songzhuang, Beijing, Chine, 2009





IMAGE 21

Soirée CNEX au UCCA du quartier 798, Beijing, Chine 2009



Iberia Center for Contemporary Art détient aussi sa part de cinéma indépendant grâce à ses archives (CIFA - *China Independent Film Archives*). Il organise aussi des événements à même sa galerie dans laquelle une salle de cinéma lui permet de présenter les longs-métrages chinois indépendants récoltés grâce aux contacts patiemment accumulés de Zhang Yaxuan, la curatrice des archives. En avril 2009, se déroulait une semaine d'inauguration des archives du ICCA avec une présentation des meilleurs longs-métrages et courts-métrages de fiction et documentaire depuis l'émergence de cette branche de l'industrie en 1996. Le ICCA proposait en plus d'une exposition de documents et des projections, des conférences et discussions sur l'avenir de ce cinéma, les difficultés de distribution, etc⁴⁸.

⁴⁸ Voir horaire des conférences en annexes

Finalement, le *China Culture Center* de Beijing organise ponctuellement des soirées où un réalisateur est convié à venir présenter un de ses films et discuter avec les spectateurs. Lors de mon passage au CCC⁴⁹, Chen Li présentait son film « *Cherries Grows on The Pomegranate Tree* », un film qui n'a pas passé la censure et qui n'est disponible sous aucune forme. Comme le CCC se veut un endroit d'éducation et d'apprentissage des racines culturelles chinoises pour les expatriés, les films sélectionnés servent cet objectif en abordant les thématiques phares et singulières des réalités chinoises.

Par exemple, le film auquel j'ai assisté représentait la vie politique d'un village chinois embrassé par le développement moderne; de l'implantation du contrôle des naissances, l'élection du dirigeant du village, à l'établissement des niveaux d'administration du village. On dit constamment que les réalisations de la sixième et septième génération sont très axées sur le réel, sur les problématiques actuelles, flirtant avec le documentaire. Il n'est donc pas surprenant que celles-ci soient projetées dans le cadre d'une soirée à prétention didactique. Et, ce ne sont pas les seuls à y voir un potentiel éducatif important, le film est en soi reconnu comme étant un outil très performant dans l'étude des cultures

4.5 Législation.

Il est légitime de s'interroger sur l'aspect légal et gouvernemental de ces clubs de cinéphiles, festivals, projections semi-privées, etc. Évidemment, ce sont là des manifestations d'encouragement et d'appui pour des films qui n'ont pas forcément reçu une autorisation de diffusion publique. Comme il est

⁴⁹ *China Culture Center (CCC) is the premier cultural education organization & licensed cultural tour travel agency for anyone (expatriates and foreign visitors) in Beijing and China looking to deepen their understanding of Chinese culture. CCC started in 2000 in Beijing with its former name Chinese Culture Club and has proven to be very popular with Beijing's expat community. The English-language tours, walks, special events, classes and lectures all guarantee high levels of quality, service, and well-educated and friendly group environment. Extrait du site: <http://chinaculturecenter.org/>*

nécessaire de passer par de longs processus bureaucratiques lorsqu'il est question d'enregistrer l'existence d'un festival de films en Chine, les organisateurs optent la plupart du temps pour des appellations alternatives. Donc en mandarin, il est fréquent de voir une semaine de projections spéciales ou un forum de discussions sur le cinéma alors qu'en anglais le terme festival est utilisé abondamment. Cette façon de négocier avec la législation nominale est un bel exemple de la non-victimisation des citoyens face à l'autorité. Il n'est pas question ici de révolutionner le système, de changer l'ordre des choses ni de se positionner subversivement face à l'État mais plutôt d'accéder à la concrétisation de leurs désirs par une voie parallèle. Quelques fois, m'a-t-on dit, des officiers demandent à voir la liste des films qui seront présentés. Si des questionnements sont soulevés quant à la nature choquante, indésirable voire illégitime d'une œuvre, les organisateurs feindront l'ignorance, prétendant n'avoir jamais vu le film et ne pas être responsables de la programmation.⁵⁰ Pour ce qui est des clubs et visionnements à petite échelle, la même politique de tolérance contrôlée définie précédemment est appliquée.

4.6 Limites de la recherche des réseaux multiples

Les projections « *underground* » m'ont semblé, durant mon séjour, toutes des initiatives d'étrangers. Toutefois, Peter Sallade, organisateur du NBIFF, prétend qu'une énorme quantité de projections de films chinois, organisées par des Chinois, ont lieu régulièrement, mais qu'il est difficile d'en prendre connaissance étant donné une publicité défailante:

We try to set up these connections between all the other groups doing this in town and having people communicate and work with each other and that's hard! A lot of organization you go to them and say: "I think your movies are great I think you're doing great work to show Chinese independent movies we would like to get you more promotion." And sometimes you get people that are: "Oh well, I think

⁵⁰ Pour des raisons de protection de l'anonymat, il m'est impossible de fournir le contexte exact de l'événement où cela s'est produit.

we already have enough promotion!” I don’t want to insult them by saying: “No you don’t! I only heard about your event two days after it started”, but sometimes people... they are nowhere, they don’t have the vision to see how much better their shit could be with a little bit of help. [sic] ⁵¹

La majorité des étrangers qui organisent des projections aimeraient présenter davantage de films chinois mais ils n’en reçoivent pas, ils n’en trouvent pas. Est-ce un manque d’intérêt de la part des réalisateurs chinois pour ce genre de petit évènement? Est-ce un manque de communication entre créateurs chinois et promoteurs étrangers? Est-ce un manque de crédibilité de la part des jeunes organisateurs étrangers? Ce genre de projections se prête davantage à des films qui ont déjà été présentés ailleurs, dans des festivals, des cinémas ou encore des courts-métrages d’étudiants ou d’amateurs. À ce sujet, Peter Sallade soulève le financement comme cause de la tendance surprotectrice de leurs films.

A lot of Chinese directors are so clueless about anything to do with promoting their films. You’ve got people that are insanely overprotective of their movie. (...) In China and in the US they got that in commons, the filmmakers strive, you really have to raise money for your movie. We try to help but they’re like: No! I don’t want to show my movie to anybody! (...) They say that this film was their baby and their baby wasn’t ready to be born yet. It’s very common with the Chinese and American directors. They don’t want anybody to see it, not without them to explain what the flaws are.⁵²

Kira croit qu’il n’existe pas réellement de cinéma indépendant. Les réalisateurs qui sont dans cette catégorie ne sont là qu’en attendant d’en émerger, de gagner en popularité et de faire des films commerciaux et ainsi en faire un gagne-pain. Selon elle, ils font du cinéma de façon indépendante pour se faire remarquer et changer éventuellement de ligue. Kira, Peter et Vicky semblent être constamment en compétition dans leur quête de contacts et d’avancement. Tout le milieu semble baigner dans cette chasse gardée des

⁵¹ Entrevue avec Peter Sallade été 2009

⁵² Entrevue avec Peter Sallade été 2009

dernières trouvailles filmiques, des contacts, des événements les plus *underground*, etc. On garde jalousement ce que l'on a patiemment accumulé comme savoir, relations, réseaux. Cette ambiance est aussi palpable chez IBERIA, *Fanhall* et à BFA.

Il existe clairement d'autres réseaux de diffusions, des clubs de cinéphiles, des projections privées, auxquelles je n'ai pas eu accès durant mon séjour. D'ailleurs, Seio Nakajima cite plusieurs clubs de cinéphiles dans son article *Film Clubs in Beijing* que l'on ne m'a probablement jamais mentionnés durant mon séjour. Il a délimité quatre différents types de clubs. La première catégorie qu'il qualifie de commercialement orientée pourrait englober les initiatives comme le CCC ou les projections de Cherry Lane movies puisqu'elles sont majoritairement fréquentées par des expatriés et organisés par des promoteurs. Le second type se dit politiquement orienté et se déroule soit dans les bars environnants le BFA ou à même les locaux de celui-ci puisque les organisateurs en sont des étudiants. Le troisième type se concentre sur l'art pour l'art et serait fondé par des écrivains, des artistes qui seraient davantage intéressés au médium de l'audio-visuel comme matière artistique. Ils visionnent donc des films expérimentaux, des films indépendants, des productions mixtes, etc. dans des bars. Finalement, le quatrième est une combinaison entre l'art et le commerce. Des diplômés universitaires ont mis sur pied une organisation très structurée avec possibilité d'abonnements pour assister à des conférences, des projections, des festivals qui se déroulent à l'université, dans des librairies et des bibliothèques. (Nakajima, 2006)

Il faut prendre en compte que cette étude s'est déroulée entre 2003 et 2004 et que ma présence à Beijing est un peu plus récente, soit 2009. Évidemment, les clubs apparaissent et disparaissent en cadence accélérée. Quelques fois les clubs cessent leur activité pendant quelques mois et puis reprennent. Aussi il est probable que les personnes que j'ai rencontrées ne connaissaient pas les activités de tous les clubs à Beijing ou ont préféré ne pas me révéler leur existence. L'Internet étant aussi une ressource importante en termes

d'information sur les activités à venir, les groupes qui n'ont ni site Internet, ni annonce de leurs événements sur des sites connexes n'ont pas pu être découverts. Ceci étant dit, la quantité et la fluctuation trop importante dans la nature et le nombre de clubs de cinéphiles ne permettent en aucun cas de pouvoir prétendre à la prise de connaissance de chacun d'entre eux.

Actuellement en Chine et depuis son ouverture, le *Beijing Film Academy* est l'établissement de formation des futurs cinéastes le plus reconnu au pays. Cette notoriété éclaire en partie l'attitude méfiante et autosuffisante des gens qui y gravitent. Évidemment, toute notoriété en termes d'éducation équivaut à un fort contingentement qui n'est, cela dit, pas l'apanage du BFA uniquement. L'éducation en territoire chinois est une affaire nationale prioritaire et de grande valeur, finement structurée.

Chapitre 5 – Formation des identités créatrices - *Beijing Film Academy*

5.1 Filtrer la crème pour construire un projet de société

Reconnu depuis plusieurs dizaines d'années pour former les cinéastes chinois les plus mémorables et talentueux, le *Beijing Film Academy* (voir image 22) demeure encore aujourd'hui la référence pour tous les acteurs du domaine cinématographique en Chine. Que ce soit au département de littérature (rédaction de scénario, théorie et critique du cinéma), au département de réalisation autant de fiction, de documentaire que pour la télévision, au département de cinématographie (éclairage, science-fiction, documentaire), département d'enregistrement sonore, département de production, département de photographie, département de beaux-arts, département d'animation, département des technologies de médias numériques ou le département de « *performing arts* », chaque année des milliers de candidats se présentent aux examens d'entrée en espérant rafler les quelques centaines de places disponibles.

IMAGE 22

Beijing Film Academy, Beijing, Chine, 2009



Depuis sa réouverture en 1978, les examens d'entrée ont bien changé. Alors qu'ils se déroulaient à l'époque sur plusieurs jours à Shanghai, Beijing ou Xi'an, le seul fait de réussir à se rendre aux centres d'examen comptait pour beaucoup dans le processus d'évaluation. Aujourd'hui l'examen d'entrée compte plusieurs niveaux et plusieurs formes d'évaluation. « *It is proved that only these tests are suitable.* »⁵³ À chacun des niveaux résulte une vague d'élimination de candidats. Au niveau du baccalauréat, le premier niveau est un test écrit appelé 文艺和社会常识 (ou arts littéraires et connaissances sociales générales). Cela inclut une centaine de questions dans un très large spectre de connaissances du *scénariste du Seigneur des anneaux* à *Comment nourrir ton chien*. Cette évaluation couvre un spectre si large qu'il est impossible de s'y préparer peu de temps avant de le passer. Le second niveau

⁵³ Entrevue avec Gabriel Ren Chao hiver 2010

consiste en un test oral qui comprend la narration d'une histoire sous un thème choisi qui sera discuté par la suite avec des professeurs et d'autres candidats. À la différence du département de réalisation, en direction photo, les postulants doivent dessiner un *story-board* de six à huit images en fonction d'une courte histoire qui leur est proposée. Cette année ils ont dû composer sur le thème de la survie d'un seul homme à la fin du monde.

Le troisième niveau requiert l'analyse d'un film. Les postulants sont invités à visionner un film dont ils devront analyser le contenu par écrit pour ensuite en discuter une fois de plus avec professeurs et autres potentiels étudiants. Le film présenté en 2009 fut *Mei Lanfang* (2008) de Chen Kaige (une des grandes fiertés du *Beijing Film Academy* : diplômé appartenant à la 5^{ème} génération) qui raconte l'histoire d'un grand chanteur de l'Opéra de Pékin. Quelques fois il y aura aussi un quatrième niveau et même cinquième niveau à l'intérieur desquels, en plus d'un examen oral, on remettra aux aspirants étudiants une caméra DV en leur demandant d'aller sur le campus filmer une scène. L'examen oral constitué d'une discussion ouverte sur les sujets que choisit le postulant : Quel est ton sport favori? Quel genre de films aimes-tu? Pourquoi? Ce sont des questions générales, une discussion libre afin de faire une évaluation de l'individu ainsi qu'une appréciation des qualités d'expression du candidat.

À la fin de ce cycle, seulement un nombre équivalent à de trois à cinq fois le nombre d'admissions réelles se verra remis le certificat d'évaluation professionnelle qui pourront par la suite utiliser ce même certificat afin de passer le test ultime, le 高考, dans le cas qui nous intéresse, les candidats au programme de réalisation devront se soumettre au *art category undergraduate entrance exam*. C'est-à-dire que, si le quota d'admission est fixé à dix étudiants, entre trente et cinquante étudiants passeront à l'étape finale d'évaluation. Donc, se soumettre aux examens professionnels ne donne que la qualification afin de poursuivre le processus de sélection et passer

l'examen national d'entrée à l'université, le *gaokao*. Suite à quoi l'acceptation demeure aussi relative et dépend de plusieurs facteurs dont le rang obtenu lors des examens professionnels, la note décrochée durant le *gaokao* mais aussi la potentialité que certains étudiants ou leurs parents usent de corruption par le versement de pots de vin ou de leurs *guanxi*⁵⁴ pour ainsi parvenir à leurs fins plus facilement que d'autres.

Sans s'attarder trop longuement sur la nature du *gaokao*, puisque cela ne fait pas l'objet du présent mémoire, il est tout de même enrichissant d'en saisir les grandes lignes. Apparu en même temps que les premières grandes universités en Chine, l'examen national a été suspendu pendant la révolution culturelle puisque tous les potentiels lauréats étaient désormais privés d'éducation académique. Ce n'est qu'en 1977 que les *gaokao* refirent surfaces. Conçu par le ministère de l'éducation, le concept a légèrement été modifié au fil des années pour mieux s'adapter aux différents contextes régionaux de la Chine continentale. Chaque région a depuis 1985 une part de liberté sur le contenu des examens par la possibilité de faire des propositions indépendantes. La structure générale se déroule sur deux à trois jours et trois sujets sont obligatoires dans toutes les régions, soit le chinois, les mathématiques et une langue étrangère (anglais, japonais, russe ou français). Les six autres sujets standards sont, pour les sciences, la physique, la chimie et la biologie et pour les arts et sciences sociales, l'histoire, la géographie et la politique. La configuration de l'évaluation concernant les autres sujets dépend à la fois de la région où le test se déroule et de la catégorie dans laquelle le candidat soumet. Ensuite, en fonction du résultat obtenu qui varie entre 100 et 900, il pourra être admis dans les universités qu'il priorisait ou non.

Plusieurs critiques ont été formulées concernant la corruption, l'accès

⁵⁴ Notion chinoise du réseautage. Système fondé sur des relations d'échanges de faveurs entre individus, don et contre-don, plus généralement utilisé dans le monde des affaires et qui se retrouve au centre de la réussite commerciale en Chine que ce soit avec les partenaires locaux ou internationaux.

privilegié aux minorités, les quotas d'admission variable en fonction de la région d'évaluation, et bien sûr l'énorme pression qui repose sur les épaules de ces jeunes qui joueront leur avenir en 3 jours seulement sur la base d'un examen qui évalue d'abord les capacités à assimiler pour mieux rendre les nombreuses connaissances emmagasinées durant l'année de préparation préalable plutôt que de considérer les qualités d'analyse et de réflexion. Ceci étant dit, les postulants sont appelés à rédiger un essai qui met à profit certaines de ces qualités. Voici quelques exemples de propositions d'essais pour l'examen de 2010 : *Pourquoi chasser une souris alors qu'il y a des poissons à manger?* (有鱼吃还捉老鼠?) Cette citation accompagnait un dessin montrant un chat chassant une souris alors que d'autres chats mangent des poissons. (Question nationale) *Regarder vers les étoiles tout en gardant les pieds sur terre.* (仰望星空与脚踏实地) — Il s'agit d'une demande pour l'évaluation de l'idéalisme versus le caractère pratique. (Question régionale de Beijing) Toutes plus philosophiques les unes que les autres, ces questions servent à évaluer la qualité des individus selon le système d'évaluation du parti, tout en veillant au bon usage de leur langue maternelle.

As Roles Change (角色转换之间) — "When fledglings grow up, they are said to feed their aging parents with food from their own mouths. This is known as 'reverse feeding' (反哺). Similar phenomena exist in human society. The cultural influence of the younger generation on its elders is known as 'reverse cultural feeding.' For thousands of years, under the orthodox traditional model of children receiving instruction from their parents, the undercurrent of reverse cultural feeding was not obvious. But in today's rapidly-changing society, young people have a reverse feeding ability unprecedented among earlier generations. Their scientific knowledge, values, lifestyles, aesthetics and interests, are exerting a growing influence on their elders, leading to constant changes in the roles of instructor and instructed." (Martinsen, 2010)⁵⁵

Il est intéressant de souligner que pour les évaluations des candidats à tous

⁵⁵ Consulté le 26 octobre 2010 sur <http://danwei.org>

les programmes du *Beijing Film Academy* mais plus spécifiquement pour ce qui touche à la production télévisuelle, les critères de base sont l'amour pour la patrie et le socialisme, l'amour de l'industrie cinématographique, un fort sentiment de responsabilité sociale et une noble mission historique, avoir une psychologie de bonne qualité, être familier avec l'État et les nouvelles politiques du parti, l'art de la propagande et les règlements, le bilinguisme (anglais/mandarin) et la bonne condition physique. Pour ce qui est de la condition physique, des tests d'acuité visuelle sont effectués sur certaines catégories d'étudiants. Puisqu'il s'agit d'un domaine où la vue est un outil considéré comme primordial, aucun daltonisme, grave myopie ou faible perception des couleurs ne sont tolérés. La nature même de ces critères autant que la formulation et le choix de la terminologie, a attiré mon attention et révèle selon moi une tendance quant à la perception un peu militaire qu'a le gouvernement des futurs étudiants.

D'ailleurs, « l'art de la propagande » a piqué ma curiosité, d'abord sur le choix des mots encore une fois, puis sur l'importance renouvelée en 2010 de former les étudiants à la bonne poursuite de cette idéologie communiste. Lorsque j'ai questionné un ancien étudiant puis professeur de BFA sur l'emphase mise sur l'aspect de l'engagement social et politique chez les candidats en médias et télévision, il m'a répondu qu'il était primordial pour le gouvernement que ces diplômés soient en mesure de bien représenter l'État dans ces médias considérés de masse qui rejoindront donc une plus large population que les arts visuels ou la littérature par exemple. « *It's another bullshit of our government.* » ⁵⁶

L'éducation est si cruciale dans la société chinoise que non seulement les familles feront tout en leur pouvoir pour permettre à leurs enfants d'accéder aux meilleures universités, mais la population chinoise tout entière collabore aux efforts quand il est question de favoriser la bonne réussite de l'examen

⁵⁶ Entrevue avec Gabriel Ren Chao (printemps 2011)

national : « *Beijing Municipal Commission of Education urges residents to choose public transportation during Gaokao and make way for students. In a public petition letter, the commission says, "To lessen the traffic pressure during rush hour on June 7 and 8, we urge residents to choose buses and subways and help students arrive at the examination center on time."* ». (Sun, 2010) ⁵⁷

5.2 De génération en génération jusqu'à aujourd'hui

Les cinéastes de cette nouvelle génération ont abandonné l'obsessif esthétisme de leurs prédécesseurs, ils tournent dorénavant de façon très naturaliste, caméra à l'épaule et ce très souvent grâce au numérique. Ils cherchent, grâce à un traitement se rapprochant davantage du documentaire, à réduire la distance entre la réalité et la fiction. On cherche l'atteinte d'un cinéma du réel qui se déroule ici et maintenant : « (...) *it is an adventure on the scene of shooting which will yield unexpected situations but also possibilities.* » (Zhang, 2007 :19)

Les nouveaux réalisateurs délaissent les ellipses et les fables pour se concentrer sur ce qui se passe réellement aujourd'hui. En accord avec l'émergence des nouvelles subjectivités dont l'individualité est au cœur des préoccupations, Zhang va même ici jusqu'à traiter de « *personal filmmaking* » :

(...), when the term « *the sixth generation* » was first coined in the early 1990s to designate « *underground* » or « *outlawed* » feature productions from Zhan Yuan, Wang Xiaoshuai, and He Jianjun (aka He Yi), the emphasis was placed on their rebellious, almost antisocial spirit and their decisive break – in terms of styles and subject matter – from the much-celebrated tradition of the fifth generation. By renouncing cultural myths and national identity, these young directors announced the arrival of « *personal filmmaking* » (*geren dianying*) and were sometimes designated as

⁵⁷ Consulté le 23 octobre 2010 sur <http://chinadaily.com.cn>

the « newborn generation » (xinsheng dai). (Zhang, 2006 :26)

Cette quête de réalisme social ne plaît pas énormément aux autorités qui s'inquiètent de l'image péjorative de la population chinoise que pourrait diffuser un tel cinéma. Ils tournent donc majoritairement clandestinement, sans autorisation au cœur des villes. Malgré toute l'attention portée à la rigoureuse sélection des étudiants de l'académie, cela ne garantit pas une uniformité identitaire chez les étudiants. Incluant les facteurs environnementaux, les nouvelles générations de cinéastes ont des attentes différentes quant à leur formation et à leur carrière. L'académie, en concordance avec l'ambiance collective et la demande du marché, adapte peu à peu les cours prodigués dans le cadre de leur formation : *« (...) the key difference between the Urban Generation (sixième génération) and the earlier generations of filmmakers, who were trained and employed by the state is defined by their different social and professional identities as well as by their aesthetic outlooks. »* (Zhang, 2007 :9) On voit naître un cinéma qui laisse une grande place à la subjectivité individuelle des créateurs, longtemps réprimée dans l'histoire du cinéma chinois. (Mo et Xiao, 2006) La grande désillusion qui plane dans la population face aux bienfaits projetés du capitalisme (il n'apportera pas la liberté attendue) produit des films dont les thématiques tournent autour du chômage, de la prostitution, de la criminalité, de l'individualisme et de la perte de repères.

Depuis 2005, certains parlent de l'émergence de la septième génération. Toutefois, les classifications en générations relèvent non seulement d'une catégorisation occidentale afin de mieux organiser les différents courants stylistiques et thématiques dans le cinéma chinois mais aussi généralement des cuvées de diplômés du *Beijing Film Academy*. Aussi, les réalisateurs que l'on pourrait qualifier provenir de la septième génération ne sont majoritairement pas des gradués de BFA. Ceci rend donc obsolète l'utilisation du terme de générations lorsqu'il est question des cinéastes chinois. On pourrait donc parler autant de septième génération, post-sixième génération,

cinéma indépendant, cinéma hors système ou encore de cinéma non officiel ⁵⁸
(mínjiān—民间) .

Cette génération, qui n'en est donc pas une, poursuit le travail de la précédente, mais avec des moyens techniques moins sommaires. Avec un très faible budget, il est possible, grâce au raffinement des outils de travail accessibles aux réalisateurs indépendants, d'obtenir un résultat plus professionnel. Un éventail esthétique est désormais entre les mains des jeunes créateurs qui ne pourront plus être jugés sur la base d'un équipement de piètre qualité. Cela augmente non seulement leur liberté artistique, mais aussi, espérons-le, leur crédibilité auprès du public, des critiques et des autres cinéastes.

Les cinéastes actuels semblent tendre vers une conscientisation du social à l'intérieur du contexte individualiste. Ils positionnent leurs protagonistes en interaction avec autrui et avec l'environnement. Ils prennent conscience de la position du soi au sein du social défini par les contextes structurels et culturels. Ils situent leurs films dans le temps et l'espace. Par exemple, dans le film *Good Cats* de Ying Liang, une affiche des jeux olympiques de Beijing affichant le message « *Light the passion – share the dream* » servait de décor à une scène. Il présentait aussi une mention du meurtre des étudiants à l'université du sud de la Californie en 2008. Quant au film *Woodpecker*⁵⁹ de Zheng Yi, il se déroule au même moment que la rétrocession de Macao, symbole d'une Chine qui redevient forte et prospère.

⁵⁸ Le terme underground est souvent utilisé dans des contextes péjoratifs par des critiques et académiciens chinois ou encore à caractère sensationnaliste par des promoteurs qui souhaitent mettre cet aspect de l'avant. Les termes indépendants, hors-système et non officiels sont utilisés à titre de synonymes. (mínjiān—民间) signifie littéralement folklore ou non gouvernemental. Quant aux appellations de générations, elles sont généralement utilisées par les théoriciens des *cultural studies*.

⁵⁹ Les thèmes principaux du film sont la superstition, la religion, l'argent et le communisme. « Qu'un chat soit noir ou blanc n'a pas d'importance, pour autant qu'il attrape les souris. » Citation de Deng Xiaoping extraite du film.

Avec des influences telles que Bunuel, Jim Jarmush, Pedro Almodovar, Carlos Saura, la trame narrative et le langage cinématographique s'imprègnent, se colorent aux teintes de la créativité mondiale. Du point de vue de Daming Chen réalisateur « *mainstream* » chinois, les influences sont multiples et ne se limitent plus désormais aux classiques européens :

The older generation of Chinese filmmakers were influenced by European films, like those from the French La Nouvelle Vague and neo-realist directors. The younger generation has been influenced by Hollywood films, American indie films, and also European films since you can get pretty much everything on DVD. Clearly, the rapid social and economic changes the Chinese have been subjected to in recent times are having a strong impact on the younger filmmakers as well. In recent years, many films focus on the transformations of new China. So there are multiple influences. (Katz, 2008)⁶⁰

Néanmoins, Yingjin Zhang soulève un intéressant rapprochement entre le cinéma des sixième et septième générations et l'analyse du néo-réalisme italien de André Bazin :

According to Bazin, neorealism calls upon actors « to be » rather than « to act » (hence, non-professional or at least non-theatrical acting); it prefers an open, natural setting (hence, nonspectacular images) and respects the actual qualities and duration of the event (hence, not plot-driven) (Zhang, 2006 :28)

Sans prétendre à une définition englobante et généralisante, chacun de ces critères relève effectivement un parallèle évocateur avec l'esthétisme et le style de certaines des réalisations de la génération actuelle de cinéastes indépendants chinois. Influence consciente ou non; la proximité stylistique de certaines œuvres ne peut être niée.

Comme le soulignait Mei Feng, un professeur du *Beijing Film Academy* et grand scénariste travaillant avec le réalisateur Lou Ye, les réalisateurs indépendants qui s'appelaient autrefois « *underground* » sont passés de

⁶⁰ Consulté le 5 janvier 2011 sur http://digitalcontentproducer.com/mil/features/china_next_generation/

l'image des cinéastes politisés aux thématiques engagées à celui de créateurs indépendants en quête de liberté artistique. Il voit ce passage comme celui du politique au commercial. Influencées par la notion du film indépendant à l'occidentale, les réalisations chinoises s'inscriraient désormais dans une reconnaissance de la société de consommation à l'intérieure de laquelle ils doivent se positionner voire se démarquer. Les artistes de tous les milieux, écrivains, poètes, artistes visuels, acteurs et même musiciens se sont emparés d'un des moyens les plus redoutables pour atteindre la population, entrer dans les maisons, circuler rapidement et facilement par les téléphones portables, Internet, VCD, DVD, etc. Il est toutefois essentiel de préciser que Mei Feng fait partie de ceux qui considèrent l'étiquette indépendante comme une stratégie, tout comme l'était l'appellation « *underground* ». À l'exception de quelques rares cas d'artistes dans le sens pur du terme, les réalisateurs indépendants usent, selon lui, du terme par conscientisation commerciale.

Malgré tous les efforts de classification, que ce soit en termes de thématiques, de style, d'époque ou d'éducation, il n'en demeure pas moins qu'une pléiade de genres et d'identités cinématographiques sont représentés au sein de chacune des générations. À ce sujet, Shelly Kraicer⁶¹ de la compagnie *DGenerate* commente l'analyse⁶² d'André Bazin:

This analysis reduces an often surprising diversity of film styles into something that is assumed to spring, essentially and almost automatically, from a specific historical and cultural background, with local visual and pictorial traditions transmuted directly into their filmic correlatives. This in a sense over-simplifies and over-particularizes Chinese filmmakers who are utterly fluent in the world-cinema image market. (Kraicer, 2010) ⁶³

⁶¹ Elle agit comme programmatrice pour la section films chinois aux festivals internationaux du film de Vancouver et de Rotterdam.

⁶² André Bazin : « *Influenced mise en scène that is post-realist in its effect. Long takes, a demandingly slow pace, opaque storytelling, a distant motionless camera, inexpressive, non-professional actors, lots and lots of visual and narrative blankness, emptiness, stillness.* » (Kraicer, 2010)

⁶³ Consulté le 5 janvier 2011 sur <http://dgeneratefilms.com>

On verra des films indépendants de genre, flirtant avec la comédie, l'absurde voire même le fantastique. Bien que nous tentions de déterminer des tangentes communes à des groupes de créateurs associés aux changements sociaux en cours, il est plutôt délicat, du moins pour la toute dernière génération, d'atteindre une généralisation englobante qui ne serait pas faussée par un œil extérieur en quête de repères.

5.3 Une éducation si différente ?

Pendant mon séjour, j'ai eu le privilège de m'entretenir longuement avec un diplômé du département de direction photo du *Beijing Film Academy* qui enseigne aujourd'hui dans le même département en réalisation documentaire depuis 1991. Fasciné au départ par les arts visuels, la peinture, il souhaitait étudier dans une école des beaux-arts, mais il ne croyait pas avoir suffisamment de talent pour pouvoir s'inscrire au *Central Academy of Fine Arts* de Beijing. La même année, le *Beijing Film Academy* ouvrait son département des arts. Il a donc soumis sa candidature et commencé ses études en direction photo. Réalisant son projet de recherche sur le cinéma documentaire, il enseigne présentement sur le sujet puisqu'à l'époque il s'était spécialisé dans le domaine. Néanmoins, ses intérêts personnels penchant davantage vers la fiction, dès l'obtention de son diplôme il entreprit une carrière en publicité. Cette sphère l'intéressait tout particulièrement surtout puisqu'elle lui permettait de s'enrichir plus facilement.

C'est à cette époque qu'il s'associe avec un documentariste du nom de Xie avec qui il réalise son premier long-métrage documentaire du groupe de musique chinois. Le film a été sélectionné dans un festival de film et de télévision de New York, mais il n'a jamais remporté d'honneur. « *After that, the guy told me he didn't want to work with me anymore because I didn't invest myself in it like a full time job and that's the reason why we didn't win*

anything with that movie. » ⁶⁴ Ces mots l'ont particulièrement touché et la réflexion sur sa carrière en tant que cinéaste et en tant qu'individu était déclenchée. Gagner plus d'argent, mais en étant moins heureux ou prendre un risque et faire ce qui me tient réellement à cœur :

It's like if I was sitting in a bus and I was very comfortable and happy with my seat but the direction of the bus wasn't the one I wanted. The problem is my seat is very envied and if I stand up, somebody will take my place and I couldn't sit back. I want to go on another bus but I don't know if I will get a seat on the other bus. So, that was my problem. ⁶⁵

Cette réflexion éclaire ses propos lorsqu'il donne son avis sur la future génération de diplômés qu'il considère tout d'abord inconstants en termes de potentiel, variant chaque année entre des classes très prometteuses à des cuvées beaucoup moins allumées et intéressantes. Il leur reproche aussi d'être majoritairement dépourvus de « l'esprit ». « L'esprit » est la passion pour le film, lorsque le désir de tourner est si fort que plus rien d'autre n'importe. Ils apprennent à faire des films, à comprendre les films, ils apprécient les films mais ils n'ont pas « l'esprit ». Généralement, les étudiants s'impliqueront dans des projets profitables et choisiront les films en fonction de l'aspect monétaire délaissant ainsi les propositions moins lucratives.

Cette flamme qu'il reproche inexistante chez ses élèves et symptomatique de la génération actuelle était au centre même de ses propres préoccupations quelques années auparavant. La prospérité économique n'est pas un souci attribuable uniquement à la génération actuelle, ni même au 21^{ème} siècle. Wendy Brown (2003) décrit l'une des quatre grandes caractéristiques de la gouvernamentalité néolibérale comme étant : « *Economic rationality extends to formerly noneconomic domains. Moral subjects are reconfigured as entrepreneurial subjects; individuals metamorphose into rational, calculating creatures whose moral autonomy is measured but their capacity*

⁶⁴ Entrevue avec Wang Jing été 2009

⁶⁵ Entrevue avec Wang Jing été 2009

for self-care. » (Rofel, 2007) Une citation fameuse de Deng Xiaoping en 1992, résume en peu de mots les objectifs de la nation renouvelée : « *It is glorious to get rich.* » Reste à voir si l'appât du gain fera volte-face au profit de la passion du film pour les générations à venir.

Ce professeur croit malgré tout en les capacités de ses étudiants puisqu'il a même engagé quelques-uns d'entre eux afin de collaborer aux tournages de ces derniers films en tant que caméraman. En plus, d'être professeur au *Beijing Film Academy*, Wang Jing a quatre longs-métrages de fiction à son actif. Chacun d'entre eux a été réalisé à l'intérieur du système avec un financement autonome, c'est-à-dire, tel que le ferait un réalisateur indépendant outre l'approbation du gouvernement. Son enseignement serait fort probablement plus pertinent dans la section fiction, mais le BFA n'acceptera pas de le transférer tant qu'il n'aura pas trouvé un professeur remplaçant pour la fonction qu'il occupe actuellement.

Il divise ses classes en trois parties différentes. Tout d'abord la notion de documentaire (comment trouver un sujet, comment réfléchir le documentaire), puis l'histoire de cette branche du cinéma, ses précurseurs, les grandes réalisations, et finalement un exercice pratique où il propose à ses élèves de réaliser un court film de vingt minutes sur une personne dont ils ont une connaissance approfondie. Par la suite, les étudiants sont invités à visionner et discuter de chacun des projets pour enfin attribuer eux-mêmes les notes qu'ils évaluent adéquates pour les réalisations de leurs collègues. Le choix d'un thème sur l'individu plutôt que sur un groupe, une organisation ou une société pourrait porter à croire que l'individualisme des nouvelles subjectivités s'imprègne jusque dans les pratiques d'enseignement. Pour formuler une hypothèse soutenue à ce sujet, il aurait été pertinent d'établir un point de comparaison avec les corpus de cours des années précédentes. Toutefois, chaque professeur étant libre de dispenser sa matière selon ses propres méthodes et intérêts et les données sur les plans de cours antérieurs m'étant inaccessibles, il m'est impossible de pousser plus loin la réflexion.

Néanmoins, en ce qui concerne le sujet unique favorisé au profit du collectif, il ne faut pas négliger la possibilité qu'il s'agisse d'une décision sur la base de raisons logistiques. Effectivement, dans le cadre d'un cours donné, le document devant être réalisé dans de courts délais, il est techniquement beaucoup plus concevable d'arriver à atteindre un bon résultat en termes de documentaire en se concentrant sur un seul individu avec qui la relation de confiance est déjà établie plutôt que sur plusieurs individus ayant chacun des conditions particulières. Prenons par exemple les problèmes d'horaires et de disponibilités, les politiques internes des groupes sur la divulgation de certaines informations, les différents niveaux d'intimité et de confiance, la qualité inégale des sujets, etc.

Lors de mes entretiens avec Wang Jing autant qu'avec d'autres professeurs du *Beijing Film Academy*, les étudiants venaient vers eux, m'étaient présentés par leur nom et prénom ainsi que leurs intérêts académiques, quelques-uns participaient à la discussion et il transparaissait de ces échanges une relation de complicité et de respect. Il m'apparaît donc que, malgré l'aspect formel et militaire de la structure d'admission, la dynamique au sein du corps professoral et de la faune étudiante est beaucoup plus détendue. Les professeurs que j'ai rencontrés démontrent une attitude de soutien, d'encadrement et un réel désir de former ces jeunes en les impliquant dans leurs projets personnels.

Cette ambiance semble se refléter aussi dans les politiques administratives de l'école. Si ce que les professeurs m'ont rapporté se confirme comme une réalité, BFA serait l'un des milieux les plus favorables à l'épanouissement des jeunes créativités. Selon Wang Jing, aucune limite de contenu n'est imposée quant aux travaux des étudiants. Évidemment, le tout doit demeurer entre les murs de l'école et ne servir à aucune autre utilisation qu'elle soit commerciale ou non. Tous les droits appartiennent à l'académie qui leur fournit matériel, support et structure de production. « *In my class a student make a documentary of 20 minutes, and it was just black. So that's an example to*

tell you how people can do anything they want. » ⁶⁶ Ren Chao un professeur en réalisation au Beijing Film Academy soutient qu'aucun propos, ni corpus n'est prohibé autant du côté des enseignants que du côté des étudiants : « *Actually, you can talk about everything. But, you have to take responsibility for what you say.* » ⁶⁷ À l'image, un peu, du système législatif de la censure chinoise, aucune sanction définie n'est prévue pour tel ou tel propos. En responsabilisant les individus de la sorte, chacun doit à différente échelle agir en tant qu'auto censeur ou non dans la mesure où ils sont prêts à faire face aux conséquences potentiellement encourues s'il y en a. Jing a tellement le sentiment que le personnel de l'académie est souple qu'il considère que sur certains aspects cela devient une lacune. « *I think it's not enough strict, when students are supposed to give back their works on a fixed date and they are late, my boss say : « "It's ok their just kids. You can't blame them." Then they give it back 3 days later. In other school maybe they say if you don't give it on time you can't pass the exam...* » ⁶⁸

L'autre faiblesse soulevée au sujet du *Beijing Film academy* concerne la structure d'hyper spécialisation. Comme l'école est composée de plusieurs départements dont les corpus sont concentrés en un champ de spécialisation, les étudiants diplômés du département de direction photo, par exemple, ne reçoivent dans leur formation obligatoire aucune notion sur la scénarisation, l'enregistrement sonore ou la réalisation. Les étudiants du département de réalisation bénéficient d'une formation légèrement plus variée, mais ils n'ont pratiquement aucune chance de manipuler l'équipement de haute qualité par ailleurs régulièrement disponible pour les étudiants en direction photo. C'est pourquoi une réforme est en cours afin de mettre sur pied une formation plus adéquate à la réalité actuelle où les jeunes cinéastes seront appelés à remplir plusieurs fonctions à la fois sur les plateaux de tournage à faible budget. C'est d'ailleurs le cas pour la majorité des réalisateurs indépendants de la septième

⁶⁶ Entrevue avec Wang Jing été 2009

⁶⁷ Entrevue avec Gabriel Ren Chao printemps 2011

⁶⁸ Entrevue avec Wang Jing été 2009

génération, qui souvent réalisent, scénarisent, tournent, montent et parfois même jouent dans leurs propres films. Cela étant dit, de grands réalisateurs de la 5^{ème} génération sont des diplômés du département de direction photo, notamment Zhang Yimou. Ce qui explique partiellement pourquoi l'aspect esthétique est si prédominant, répondant ainsi à certaines critiques d'une narrativité laissée pour compte.

L'enseignement prodigué à l'académie est très semblable à ce que l'on pourrait voir dans d'autres écoles de cinématographie dans le monde tels que le Mel Hoppenheim School of Cinema à Montréal ou le Conservatoire Libre du Cinéma Français à Paris. Le corpus principal est composé de : Jeu dramatique, Performance, Langage audio-visuel, Art de la réalisation, Réalisation et théorie du documentaire. Quelques autres cours de base sont également offerts : Les bases de la direction photo, Les bases de l'enregistrement audio en film, Les bases de la musique de films, L'art de la conception du film, Son du film, Études sur les maîtres de la réalisation filmique et télévisuelle, Histoire des films chinois et étrangers, Analyse de films, Analyse d'œuvres d'art, Analyse d'œuvres musicales, Analyse d'œuvres littéraires, Les principes de l'esthétique et l'introduction générale à l'art. Toutefois, chaque contexte de production local est variable.

Dans le cas présent, tel qu'explicité précédemment, les dédales et avenues tortueuses pour arriver à ses fins en tant que créateur indépendant en Chine continentale sont infiniment complexes. C'est pourquoi l'une des questions qui me rongeaient depuis longtemps concernait les informations transmises aux élèves du *Beijing Film Academy*. Sont-ils réellement informés de ce qui les attend à leur sortie, seront-ils adéquatement outillés pour y trouver leur chemin. Wang Jing me répond qu'il est impossible de recevoir une formation davantage axée sur les impératifs de la production en concordance avec le système en place et le marché chinois : «(...)but it doesn't really match the reality of China because they can't say : "You can pay some officers so they can let you do that or you can make some fake documents and make money

from the government...” They can’t say that. [sic] »⁶⁹ Cette tendance au double discours des citoyens qui souhaitent à la fois progresser à l’intérieur du système, mais qui pour diverses raisons adoptent des stratégies d’évitement telles que la falsification de documents ou la corruption, n’est pas sans rappeler les analyses de la double morale cubaine⁷⁰. (Boudreault F., 2010) (Wirtz, 2004)

Effectivement, ils ne peuvent enseigner comment développer une bonne relation avec le gouvernement et ils ne peuvent enseigner quelles sont les « vraies » méthodes pour tirer profit du marché. «*They learn something from the books but it’s no help for the reality.*»⁷¹ Tout d’abord parce que personne ne connaît « la » vérité, les règles en place changent constamment, il faut donc trouver sa propre stratégie, trouver son propre chemin afin d’atteindre ses objectifs. Ensuite, il serait probablement très mal vu qu’un professeur d’un établissement d’enseignement gouvernemental explique à ses étudiants les meilleures méthodes afin de contourner le système: par la corruption ou la manipulation. À ce sujet, Wang Jing utilise une métaphore très symbolique :

I tell my students BFA is like a driving school. We teach you how to drive the car but we don’t care about what you are going to do with that car. Just like the 2001/09/11... he learned the skills about how to drive the airplane in the USA and then he used it to crash in the towers... so...⁷²

Les réalisateurs indépendants doivent souvent avoir recours à la corruption⁷³.

⁶⁹ Entrevue avec Wang Jing été 2009

⁷⁰ Wirtz définit la double morale comme : (...) a term Cubans have used to describe the problematic of taking contradictory public and private stances, namely espousing revolutionary values while discretely subverting those values in the name of economic survival.

⁷¹ Entrevue avec Wang Jing été 2009

⁷² Entrevue avec Wang Jing Été 2009

⁷³ Durant mon séjour, j’ai reçu l’information selon laquelle les journalistes sont aussi séparés selon la dénomination : commercial et indépendant. Les journalistes commerciaux reçoivent de l’argent des réalisateurs ou producteurs afin qu’ils

Par exemple, un des réalisateurs avec qui j'ai discuté me racontait qu'il s'était rendu dans une région rurale chinoise afin d'effectuer le tournage d'un de ses films. Rendu sur place, un homme se présentant comme le chef du village s'informa de la légalité de cette production en demandant à voir les autorisations du bureau de la diffusion, de la télévision et du cinéma. Ne détenant aucune autorisation, le réalisateur décida de verser une somme d'argent à titre de pot de vin afin de poursuivre son travail sans problème. Quelques jours plus tard, un autre homme se présente se disant le fils du chef du village et par le même stratagème, réclame lui aussi son dû ⁷⁴. L'opportunisme existe des deux côtés de la relation et illustre que les dynamiques entre pouvoirs et citoyens sont sujettes à négociation sous plusieurs formes.

rédigent de critiques élogieuses de leurs films. Il s'agit d'une pratique courante qui consiste à utiliser les critiques cinématographiques comme procédé publicitaire. Pour les cinéphiles avertis, il est donc beaucoup plus intéressant de suivre les commentaires des critiques dits indépendants qui n'acceptent aucun pot de vin pour la modification de leur opinion.

⁷⁴ Entrevue avec Zhang Yuedong été 2009

Chapitre 6 - Conclusion

« Popular culture in China, as elsewhere, functions as a contradictory cultural site, where domination, opposition, and cultural creation coexist. » (Rofel, 2007:40)

L'après guerre froide en Chine s'affiche comme étant une période de grands bouleversements politiques, socioculturels et économiques. D'un point de vue social, la reformulation identitaire a eu lieu graduellement, à la fois encouragée par les politiques valorisant l'émergence de subjectivités autonomes autant sous les aspects économiques que pour la gestion de la santé, de la sécurité d'emploi, de l'hébergement, etc. et par l'enthousiasme des individus mêmes qui voient s'ouvrir devant eux une pléthore de potentialités d'assertion du soi via les tendances d'ouverture au monde par la culture publique: journaux, revues, télévision, films, musique, art, Internet. Les citoyens embrassent les récentes possibilités d'affirmation identitaires qui s'offrent à eux, toutefois certains s'opposent à cette perte de repère et de sécurité sociale dans laquelle ils sont plongés.

Cette recherche basée sur une démarche anthropologique mettant l'emphasis sur le discours des principaux acteurs de l'industrie du cinéma indépendant chinois tente d'illustrer l'impact de nouvelles politiques, des années 1990 à aujourd'hui, sur l'articulation des dynamiques entre le citoyen créateur et l'État. Le concept d'émergence de nouvelles subjectivités et de « sujets désirants » (Rofel, 2007) se révèle un cadre à l'intérieur duquel il est concevable de déceler un indice des préoccupations des membres de l'industrie qui évoluent parallèlement au pouvoir législatif de l'État. Par le concept de « *late socialism* », il est possible d'inscrire le contexte singulier de la nation chinoise à l'intérieur du phénomène politique global et ainsi d'en discerner les caractéristiques particulières. En effet, tel que théorisé par Li Zhang (2006), plutôt que de référer à la notion de rupture ou d'extinction du système en place, le terme « *late* » se rapporte à des circonstances caractérisées par de nouveaux développements entremêlés à l'héritage de

l'ancien système. C'est donc à l'intérieur de ce contexte à la fois d'ouverture et de contrôle que les réalisateurs dits indépendants font le choix de travailler hors-système, c'est-à-dire, d'écrire, de produire, de réaliser, de distribuer et de diffuser des films sans passer par aucune des étapes prescrites par l'État.

Ces dites étapes selon Wang Jing sont : 1. Informer le bureau que l'on souhaite réaliser un film, 2. Prouver la possession des ressources financières nécessaires à la complétion du projet par une lettre de la banque, 3. Présenter un résumé de 300 mots dans les cas où le sujet du film ne contient aucun élément susceptible d'entrer en conflit avec les règles de la censure, 4. Présenter le scénario complet si requis, 5. Envoie du scénario aux autorités concernées par le déroulement narratif du film, 6. Le bureau retransmet les commentaires et formule une liste précise des modifications à apporter dans le scénario, 7. Réception du permis de production, 8. Présentation du montage final aux officiers, 9. Une nouvelle liste de changements est fournie par le bureau jusqu'à l'approbation finale. 10. Obtention du permis de diffusion.

La décision d'éviter ses empêtrements bureaucratiques relève tout d'abord, selon les propos que j'ai recueillis, d'un désir d'absolue liberté créative, d'où l'intérêt également pour les productions à faible budget qui limite les négociations entre très peu d'investisseurs voire parfois aucun. Il s'agit aussi d'un désintéressement face au système, au devoir de se justifier et aux complications que cela entraîne, entre autres, la preuve de ressources financières qui est dans certains cas inexistante. En me basant sur mon expérience personnelle, lors de ma demande de renouvellement de visa de tourisme, qui doit être déposée tous les 30 jours pour une durée maximale de 90 jours, on réclamait un relevé bancaire prouvant que j'avais suffisant d'argent pour survivre en Chine sans travailler « illégalement » pendant la période de 30 jours demandée. La somme d'argent qu'ils exigeaient nécessaire s'élevait à plus de 13 000 RMB. Sachant que dormir et manger à Beijing coûte approximativement 150 RMB par jour, j'ose croire que

l'évaluation financière de la production d'un long-métrage doit être proportionnellement exagérée. De plus, dans l'état actuel des choses, un film hors-système a beaucoup plus de chances de se faire remarquer à l'international puisqu'il demeure synonyme de liberté d'expression versus un film retravaillé selon les idéologies de l'État. Cela risque donc d'influencer certains choix visant à déterminer les objectifs de chaque réalisateur et l'image à laquelle il sera associé en tant que créateur chinois.

Pour toutes ces raisons, non seulement les acteurs de l'industrie du cinéma indépendant, mais aussi plusieurs autres catégories de citoyens, négocient leur position dans la société dans une évolution que je considère parallèle à l'État. Par parallèle j'entends, un peu à l'image du post-socialisme chinois, qui n'est pas en complète contradiction. Le pouvoir n'est pas forcément contesté, les actions prises ne sont pas réellement subversives et les intentions profondes ne sont pas révolutionnaires. Il ne s'agit donc pas d'un concept où le pouvoir serait renversé et redéfini par les citoyens, mais bien d'un système où individu et nation progressent presque indépendamment vers leurs objectifs. En utilisant des techniques d'évitement, de corruption, d'ignorance, les citoyens ont appris à négocier leur position au sein d'une nation qui tolère, tout en gardant un œil ouvert via le contrôle silencieux. À ce sujet, bien que quelques fois remis en question, il me serait impossible de laisser pour compte tous les écrits de James C. Scott sur la domination et l'art de la résistance. La dynamique chinoise entre créateurs et État pourrait trouver résonance en partie dans cette analyse des « *transcripts* » et de la performance.

Our circumspect behavior may also have a strategic dimension: this person to whom we misrepresent ourselves may be able to harm or help us in some way. George Eliot may not have exaggerated in claiming that « there is no action possible without a little acting. »(Scott, 1990:1)

Les subordonnés offrent une performance de respect et de consentement tout

en tentant de discerner, de lire, les réelles intentions du potentiellement menaçant détenteur de pouvoir. « *As the favorite proverb of Jamaican slaves captures it, « Plays fool, to catch Wise, » »* (Scott, 1990 :3) En effet, toute la panoplie de stratégies développées par les acteurs de l'industrie du cinéma indépendant afin de poursuivre leur chemin sans nécessairement se conformer à la législation et sans trop subir d'embûches bureaucratiques sont des manœuvres performatives. Semblable à la théorie de la double morale (Boudreault F., 2010) (Wirtz, 2004), les concepts de « *public transcript* » et « *hidden transcript* » délimitent la différence de pratiques et de discours entre le domaine public et le domaine privé.

The theatrical imperatives that normally prevail in situations of domination produce a public transcript in close conformity with how the dominant group would wish to have things appear. (...) The hidden transcript is thus derivative in the sense that it consists of those offstage speeches, gestures, and practices that confirm, contradict, or inflect what appears in the public transcript. (Scott, 1990:4)

Chaque partie de ce binôme, c'est-à-dire du dominant et du dominé, a un lot d'actions, de paroles et de pratiques différentes en contexte privé et en contexte public. Seule la dimension du « *public transcript* » des deux parties se côtoient sur la place publique et tous les efforts convergent dans l'optique que cela reste ainsi. Dans le cas de l'État chinois, c'est lorsque les « *hidden transcript* » de la population transgressent la dimension privée pour s'exprimer sur la place publique que « l'œil ouvert » s'affole et sévit. Manifester haut et fort son mécontentement, critiquer ouvertement le Parti et ses politiques dépassent les clauses de l'entente silencieuse qui existe entre dominant et subordonnés. Donc, dans le cas du cinéma indépendant ou même de l'art provocateur d'Ai Wei Wei, en limitant le potentiel de diffusion par l'inaccessibilité aux réseaux publics de cinémas, de galeries, de télévisions, journaux et autres médias gérés par l'État, le pouvoir chinois s'assure de maintenir le contrôle sur la propagation d'idéologies « non-approuvées ». Malgré tout, c'est donc par moment, affublés d'un masque, que certains

réalisateurs, distributeurs, promoteurs, etc. usent de manipulations, techniques, stratégies et alternatives afin d'atteindre leurs objectifs. Chaque geste ou parole n'est alors pas forcément provocation ou contestation, mais plutôt une stratégie afin de conserver une intégrité artistique tout en optimisant la réussite et la visibilité de leurs projets. Un travail, donc parallèle à celui de l'État qui, bien qu'il protège ses intérêts, présente une forme de tolérance à ces « industries » hors-systèmes :

(...) la plasticité d'une idéologie hégémonique qui, par définition, prétend servir les vrais intérêts des groupes subordonnés, permet aux subordonnés de s'en servir pour faire valoir leurs propres intérêts tout en gardant les formes du discours officiel. (Müller, 1992)⁷⁵

L'industrie du cinéma indépendant émerge à cette époque où sous l'aspect technologique apparaît une démocratisation des outils filmiques à l'ère numérique. Elle correspond aussi à l'ouverture des marchés qui peu à peu s'immiscera à l'intérieur de chaque foyer via le commerce électronique et les sites d'achats et ventes par Internet. Des initiatives telles que fanhall.com offrent désormais une vitrine antérieurement inexistante pour le cinéma indépendant qui peut dorénavant partager, échanger, informer et distribuer des produits autrement difficiles d'accès. D'autres sites tels que verycd.com, douban.com, tudou.com, servent quant à eux de plateformes de diffusion instantanée. En accédant à ces sites, il est possible de visionner un éventail de films. Cette démocratisation permet autant aux réalisateurs indépendants qu'à n'importe qui désirant présenter ses réalisations ou celles d'autres personnes (avec ou sans leur accord) de mettre en ligne, du dernier *Star Trek*, en passant par un épisode d'une télésérie dramatique, au nouveau film indépendant chinois. Sans réel intérêt mercantile pour les créateurs, ces sites sont un outil de diffusion redoutable, puisque visités par des millions de Chinois chaque jour, au travail, dans les magasins, chez soi, dans le métro sur un téléphone portable, bref partout et en tout temps.

⁷⁵ Consulté le 26 avril 2011 sur <http://apad.revues.org/406>

En terme de distribution, les options qui s'offrent aux créateurs de l'industrie indépendante sont plutôt restreintes. Outre les copies DVD piratés dont personne ne tire profit mis à part le pirate lui-même, ainsi que la vente marginale de DVD dans des boutiques spécialisées à caractère artistique, la mise en marché, pour cette branche de la cinématographie chinoise, avait atteint sa limite avant l'ouverture de *Fanhall* en 2008. Désormais, puisqu'il faut une autorisation gouvernementale afin de mettre en vente dans les magasins officiels de DVD, que ce soit pour les films des réalisateurs indépendants ou non, l'alternative Web représente une avenue très intéressante pour les producteurs, réalisateurs et distributeurs.

L'autre limite imposée aux productions non-officielles quant à la diffusion est bien entendu l'impossibilité d'accéder aux réseaux officiels des salles de cinéma en Chine continentale. La réponse à cela fut l'instauration de cinémas privés dont celui de *Fanhall studio* qui permet la projection, bien que marginale, de réalisations de toutes sortes qu'elles soient expérimentales, étrangères, d'auteurs, etc. Cela permet aussi la tenue d'événements tels que des festivals, des séminaires, des rétrospectives ou des expositions multidisciplinaires sans pour autant devoir participer au contrôle bureaucratique de l'État. Tout en considérant le statut privé du cinéma/galerie, la notion d'art se doit ici d'être prise en compte. Lorsqu'il est question d'un établissement voué à la diffusion ou la promotion de démarches artistiques, cela transfère le potentiel de portée du domaine de la culture populaire à celui plus restreint, voire élitiste, des intellectuels. Des établissements tels que Iberia, UCCA, CNEX et autres représentent les lieux idéals pour ce genre de projections puisqu'en plus d'appartenir à des investisseurs privés, leur mandat en est un éducatif à caractère artistique. Cela diminue de beaucoup les risques de contaminations massives des esprits dans le cas de propos inadéquats à l'égard des valeurs de l'État chinois.

Nous sommes une fois de plus en présence d'une stratégie parallèle qui est, sans remettre en question le système, fonctionnelle à l'intérieur de ses limites. La création de nouvelles plateformes commerciales pour la diffusion et la distribution et la mise sur pied d'établissements privés à caractère artistique, sont le résultat de la négociation constante entre les forces de l'État, l'économie de marché et la reformulation identitaire que ces transformations imposent.

Par l'analyse de l'exemple de mon expérience au *Pusan Promotional Plan* en Corée du Sud, nous avons pu cerner toute l'emphase mise sur l'aspect économique dans la promotion de soi et les techniques de réseautage lors de tels événements. Au-delà d'un support dans l'intérêt d'un projet, pour ses qualités narratives, la finesse de sa réalisation, l'originalité de l'approche, les participants à ce type de marché du film cherchent des occasions d'affaires. Les investisseurs se questionnent d'abord sur les perspectives monétaires, la rentabilité des projets proposés, leur niveau d'investissement versus le droit de regard qu'ils auront sur le produit final. Dans certains cas, en outrepassant la dimension rationnelle de « réalisation de profits », il est possible de charmer les potentiels investisseurs par des talents de communicateurs, de vente ou des acrobaties diplomatiques lors des événements dits mondains. C'est en observant le jeune réalisateur Yang Jin, diplômé en arts et communication du *Beijing Normal University*, avec qui j'avais eu la chance de m'entretenir précédemment à Beijing, lors de ces soirées et pendant des rencontres, que j'ai réalisé l'inconfort dans lequel se retrouvent certains réalisateurs qui œuvrent réellement dans ce domaine pour l'amour de leur travail, avec « l'esprit » du cinéaste indépendant.

The filmmakers want greater freedom of expression, including freedom from oppressive and restrictive political and bureaucratic controls, more than they want vast sums of money. Clearly they are not the least bit opposed to money making, but thinking realistically, they understand that there are unlikely to be many money-making opportunities for them in the near or even distant future. (Pickowicz, 2006 :4)

Il était d'ailleurs accompagné d'une femme qui agissait pour lui à titre d'agente et de traductrice. Ne parlant que très peu, il semblait délaissé tout l'aspect commercial entre les mains de cette femme efficace, directe et franche.

Cette expérience me rappelle la discussion que j'ai eue avec Zhang Yuedong, un excentrique réalisateur indépendant diplômé en peinture, qui m'affirma n'avoir jamais fait aucune démarche afin que ses films soient présentés dans des festivals ni aucune sollicitation dans le but de financer ses films « *If what I do is good, everything will come to me.* ».⁷⁶ Ça lui a effectivement jusqu'à maintenant très bien réussi puisque son premier long-métrage a été diffusé en première au festival international du film de Vancouver et fut en nomination au *Asian Film Awards* de 2008. Bien que l'attitude entrepreneur soit valorisée à l'ère postsocialiste en Chine, cette définition ne colle pas forcément aux préoccupations et intérêts réels de ces réalisateurs qui, la plupart du temps, ne se soumettront aux tracasseries des aspects économiques de l'industrie que pour réussir à financer les multiples projets qui flottent dans leurs esprits.

Finalement, le survol des processus d'éducation des futures générations de réalisateurs révèle d'importantes informations quant aux intentions de l'État : initialement dans les critères de sélection des prochains étudiants, puis dans les mécanismes de formation. En plus des étonnamment longs et rigoureux procédés d'évaluation des candidatures, celles-ci sont jugées en fonction d'un barème comprenant le patriotisme, la bonne forme mentale et physique et une connaissance adéquate des règles et restrictions de la censure. Malgré une sélection sur la base de critères pouvant ressembler davantage à un examen d'enrôlement dans l'armée nationale, le potentiel créatif y est énormément valorisé. Les élèves ont d'ailleurs l'opportunité de côtoyer des professionnels chinois et étrangers, de se familiariser avec l'équipement haute

⁷⁶ Entrevue avec Zhang Yuedong été 2009

gamme et bien sûr, d'avoir un accès facilité à une myriade de productions internationales. Bien que le dessein prioritaire de cette académie soit de former de bons citoyens responsables, autonomes et de fiers représentants de leur patrie, rien ne garantit la nature profonde des désirs et des sentiments individuels des prochaines générations de diplômés.

Bien que largement outillée d'un point de vue théorique et technique, la relève devra trouver ses propres stratégies de négociation afin de se positionner en tant que « sujet désirants » au sein des dynamiques en constantes mutations entre l'industrie cinématographique chinoise et le projet d'un État chinois s'inscrivant dans un contexte global de l'économie de marché et de la globalisation. Ceci étant dit, tel qu'explicité précédemment, la dite septième génération n'est pas majoritairement constituée des diplômés du *Beijing Film Academy*. À travers les plus notables réalisateurs contemporains, nous retrouvons des diplômés en littérature, en communication, en peinture, en musique et même en informatique. La formation dispensée au BFA n'est donc pas symptomatique de ce qui a été produit depuis 2005 dans le cinéma « *indie* » et fort probable qu'elle le sera de moins en moins avec la démocratisation de l'éducation (autodidactisme via les publications et les ressources Internet) et celle du médium filmique grâce aux technologies numériques.

La nature éclatée de la création des nouvelles subjectivités ne permet pas la généralisation quant aux transformations et résultantes d'un tel phénomène socioculturel. Tel n'est pas non plus l'ambition de la présente recherche. Néanmoins, via la variété de discours précédemment exposés, il est possible de tracer quelques directions, quelques tendances, non pas dans les thématiques, mais plutôt dans l'essence des négociations entre les créateurs et l'État ainsi que dans l'émergence des nouvelles identités économiquement orientées dont les désirs individuels sont au cœur des préoccupations

contemporaines.⁷⁷

En ce qui concerne les limites de cette recherche, pour des raisons de logistique, de visa et de budget, mon travail de collecte de données sur le terrain n'a pas été d'une durée suffisante pour me permettre l'élaboration d'une relation continue avec un ou plusieurs acteurs de l'industrie. Dans un projet plus élaboré, mon cadre de recherche idéal serait de suivre les démarches d'un réalisateur indépendant dès la genèse d'un projet de film jusqu'à la mise en marché. De cette façon, je pourrais témoigner en toute connaissance des faits, des dynamiques relationnelles autant avec les autorités que les autres participants aux projets (producteurs, investisseurs, acteurs, équipe technique, etc.), de la gestion nécessaire et des choix qui s'opèrent tout au long de la réalisation d'un tel projet.

Malgré tout, je considère avoir été choyée quant à la grande quantité d'informations et la chance avec laquelle j'ai pu entrer en contact avec toutes ces personnes qui se sont prêtées au jeu pour de longues heures de discussions. Les participants à ma recherche ont été très généreux de leur savoir et de leurs expériences et ce, à la grande surprise d'expatriés qui tentent avec difficulté de percer la coquille de l'industrie du cinéma indépendant chinois depuis plusieurs années. J'explique cette situation par les propos de deux professeurs du *Beijing Film Academy* : « *You know we tell you all these things because you are a student and you are preparing for your master but if you were some kind of journalist or writers we wouldn't talk to you because we could get into serious trouble !* »⁷⁸ Pour les Chinois, les études supérieures sont une entreprise sérieuse et réservée aux étudiants les plus brillants, cette valorisation de la scolarisation a probablement facilité ma progression dans un milieu normalement fermé.

⁷⁷ Formule dans les pratiques des cinéastes de la jeune génération.

⁷⁸ Entrevue été 2009 (l'anonymat de l'interlocuteur doit être préservé)

Des initiatives telles que la série *Meet the Filmmakers* qui est une collaboration entre le *Apple Store* de Beijing et la compagnie *DGenerate Films* sont plutôt encourageantes quant aux perspectives de diffusion et de familiarisation du grand public au travail de réalisateurs indépendants, invités dans le cadre de ces conférences. « *Digital tools, from digital video cameras to editing software, have placed filmmaking in the hands of the people. This series introduces award-winning directors discuss with the general public how they use digital technology to create their latest movies, attracting worldwide attention and acclaim.* »⁷⁹ Chaque mois, des réalisateurs indépendants tels que Peng Tao, Cui Zi'en, Jian Yi, sont invités à venir discuter avec l'audience de leur utilisation des nouvelles technologies dans la réalisation de leurs films.

L'apparition cyclique de clubs de cinéphiles et d'organisations faisant la promotion du cinéma indépendant en Chine, des groupes d'étude et d'archivage comme la galerie Iberia à Beijing, le *Weatherhead East Asian Institute* et l'université de Californie à Los Angeles, pour ne nommer que ceux-là, sont l'incarnation d'un effort constant pour l'éducation de la population concernant cette branche de la cinématographie chinoise contemporaine. Il sera donc très intéressant de suivre dans les années à venir si tout d'abord l'existence de cette industrie parallèle sera toujours nécessaire et, si oui, est-ce que cela se fera dans les mêmes conditions et pour les mêmes raisons. Verrons-nous une migration massive des réalisateurs indépendants s'illustrant actuellement vers le réseau du cinéma officiel chinois ?

The extent of independence that film directors might achieve, however, remains highly questionable. In a nation-state undergoing global transition and in a film production system hampered by multifaceted restrictions, independent filmmaking appears to be temporary and fragile. Its moment of emergence and courage to experiment, however, add a page of urban cinema and independent film directors to China's film history. As film critics at home and abroad still wrestle with the problem of how to classify the

⁷⁹ Consulté le 2 février 2010 sur <http://dgeneratefilms.com/events/meet-the-filmmakers-yang-jin-at-apple-store-beijing-november-2/>

mavericks and their films, the Young filmmakers are moving from the margins toward the center, working both in and outside the system. (Cui, 2005:117)

Sources documentaires

Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. 1989. *From Dialectic of Enlightenment The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Trans. John Cumming. New York: Continuum. pp. 120.

Adorno, Theodor W. et J.M. Bernstein (ed.). 1991. *The Culture Industry : Selected essays on mass culture*. Routledge. London et New York. pp.203.

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Traduction de l'italien par Martin Rueff. Paris. Editions Payot & Rivages.

Bean, Sandra J. 1999. *Michael Primont Strolls Down Cherry Lane* . Beijing Scene. Volume 6. Issue 4. November 5 - 11

Boudreault Fournier, Alexandrine. 2010. « Ateliers hip-hop et double morale à Cuba. » *Cahiers de recherche sociologique* #49 :95-121.

Bougon, François. 2009. *L'artiste Ai Wei Wei, provocateur et militant*. Aujourd'hui la Chine. Consulté le 10 novembre 2010 sur: <http://chine.aujourdhuilemonde.com/>

Bourdieu, Pierre. 1980. *Structures, habitus, pratiques*. Le sens pratique. Paris. Éditions de Minuit.

Comaroff, Jean et John Comaroff. 1991. *Of Revelation and Revolution : Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago. University of Chicago Press.

Cui, Shuqin. 2005. *Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China*. Chinese - Language Film. University of Hawaii Press.

Doyon, Sabrina et Pierre Sean Brotherton. 2008. *Présentation : anthropologie et (post)socialismes : approches de la complexité*. *Anthropologie et Sociétés*. vol. 32. n° 1-2. p. 7-22.

Fong, Vanessa F. 2006. *Globalization, the Chinese State, and Chinese Subjectivities*. A Review Essay. Harvard University.

Gaskell, Katia. 2000. *To Get Reality, Forget Reality : China's Bad-Boy Filmmaker Zhang Yuan*. Beijing Scene 7.5.

Giddens, Anthony. 1979. *Central Problems in Social Theory*. Berkeley. University of California Press.

Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press.

Hartley, John et Michael Keane. 2006. *Creative industries and innovation in China*. INTERNATIONAL journal of CULTURAL studies. Volume 9(3) p.261.

Harvey, David. 2006. *Spaces of Global Capitalism : Towards A Theory of Uneven Geographical Development*. New York. Verso : p. 34-47.

Hunt, Nancy Rose. 2002. *Tintin and the Interruptions of Congolese Comics*. In *Images and Empires : Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Ed. Paul S. Landau et Deborah D. Kaspin, 90-123. Berkeley : University of California Press.

Jameson, Fredric. 1997. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham. NC: Duke University Press.

Jules-Rosette, Bennetta et Denis-Constant Martin. 1997. *Cultures populaires, identités et politique*. Paris : Cahiers du CERI.

Kang, Liu. 2004. *Globalization and Cultural Trends in China*. University of Hawaii Press. 236pp.

Katz, S.D. 2008. *China's Next Generation : Actor-turned-director Daming Chen on making it in China*. Digital content Producer. Consulté le 9 septembre 2009 sur http://digitalcontentproducer.com/mil/features/china_next_generation/

Kraicer, Shelly. 2010. *Shelly on Film: The Use and Abuse of Chinese Cinema*. consulté le 2 janvier 2011 sur <http://dgeneratefilms.com/>

Li Hengji. 1996. *Cinéma de Shanghai*. Festival des 3 continents. consulté le 26 octobre 2010 sur <http://3continents.com>

Lindgaard, Jade. 2005. *Jia Zhangke: The World*. magazine 635. p.36 consulté le 16 juin 2010 sur <http://lesinrocks.com>

Loussouarn, Anne. 1997. « *Censure : la danse des ciseaux* ». Perspectives chinoises. no. 42:21

Lu, Sheldon H. et Emilie Yueh-Yu Yeh (ed.). 2005. *Chinese-Language Film : Historiography, Poetics, Politics*. University of Hawaii Press.

Lu, Tonglin. 2001. *Confronting Modernity in the Cinemas in Taiwan and Mainland China*. Cambridge University Press.

Lu, Tonglin. 2006. *Trapped Freedom and Localized Globalism*. From Underground to Independent. Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Mao, Zedong. 1937. *Combat Liberalism*. September 7. Selected Works. Vol. II.

Martinsen, Joel. 2010. *Head in the clouds, feet on the ground: 2010 college exam essay questions*. Danwei. Scholarship and education. Consulté le 26 octobre 2010 sur <http://danwei.org/>

Mo, Chen et Zhiwei Xiao. 2006. *Chinese Underground Films : Critical Views from China*, From Underground to Independent. Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Moxley, Mitch. 2010. *Now showing in China - independent films*. Asia Times Online. China Business. Consulté le 10 novembre 2010 sur <http://atimes.com/>

Müller, Birgit. 1992. « James Scott : *Domination and the arts of resistance : hidden transcripts* (1990, Yale University Press). », *Bulletin de l'APAD* [En ligne]. 3. mis en ligne le 06 juillet 2006, Consulté le 26 avril 2011 sur <http://apad.revues.org/406>

Nakajima, Seio. 2006. *Film Clubs in Beijing : The Cultural Consumption of Chinese Independent Films*. From Underground to Independent : Alternative Film Culture in Contemporary China. USA. Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 42 pp.

O'Connor, Justin et Gu Xin. 2006. *A new modernity? The arrival of « creative industries » in China*. International journal of Cultural studies. Volume 9(3): 271–283.

Ong A.. 2006. *Neoliberalism as Exception : Mutations in Citizenship and Sovereignty*. Durham, Duke University Press.

Pickowicz, Paul G. (ed.). 2006. *Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China*. From Underground to Independent : Alternative Film Culture in Contemporary China. USA. Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 22 pp.

Perraton, Charles. 2005. *Le cinéma chinois de la 5e generation*. Département des communications. UQÀM.

Prudentino, Luisa. 2009. *Entre Hollywood et l'Empire*, Regard sur les cinémas chinois. monde chinois. n.17. Printemps 2009.

Qidi, Wu. 2006. *Creative industries and innovation in China*. International journal of Cultural Studies. Volume 9(3) : 263-266.

Rofel, Lisa. 2007. *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*. Durham. N.C.: Duke University Press. 264 pp.

Scott, C. James. 1990. *Domination and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*. New Haven : Yale University Press, c1990.251pp.

Shan, Chen. 2003. *Le cinéma chinois : une singulière histoire nationale*. Festival des 3 continents. Consulté le 26 octobre 2010 sur <http://3continents.com>.

Sun, Uking. 2010. *Chinese society mobilized for Gaokao battle*. ChinaDaily. Consulté le 23 octobre 2010 sur <http://chinadaily.com.cn/>

Teo, Stephen. 2001. *The Pusan International Film Festival - Mature and Independent*, Senses of cinema. Consulté le 2 janvier 2011 sur <http://archive.sensesofcinema.com/>

Verdery K., 1998, *Transnationalism, Nationalism, Citizenship, and Property: Eastern Europe since 1989*, *American Ethnologist*, 25, 2 : 291-306.

—, 1996, *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton, Princeton University Press.

Wang, Hui et Thomas Hutters ed. 2003. *China's New Order: Society, Politics, and Economy in Transition*. Cambridge. MA: Harvard Press. pp.61.

White, Bob W. 2002. *Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms*. Cahiers d'études africaines 62 (4) 168 :663-86.

White, Bob W. 2008. *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham and London: Duke University Press.

Wirtz, Kristina. 2004. *Santeria in Cuban National Consciousness: A religious Case of the Doble Moral*. The Journal of Latin American Anthropology 9(2): 409-438.

Wu Qidi. 2006. *Creative industries and innovation in China*, *International Journal of Cultural Studie*. 9. 263p.

Xu, Gary G. 2007. *Sinascap : Contemporary Chinese Cinema*. Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Yan, Yunxiang. 2003. *Private Life under Socialism: Love, Intimacy, and Family Change in a Chinese Village 1949–1999*. Stanford: Stanford University Press.

Yurchak, Alexei. 2005, *Everything Was Forever, Until It Was No More : The Last Soviet Generation*. Princeton, Princeton University Press.

—, 1997, *The Cynical Reason of Late Socialism : Power, Pretense, and the Anekdot*, *Public Culture*, 9, 2 :161-188.

Zhang Li. 2001. *Migration and Privatization of Space and Power in Late Socialist China*. *American Ethnologist*. 28. 1 : 179-205.

Zhao, Dingxin. 2001. *The Power of Tiananmen: State-Society Relations and the 1989 Beijing Student Movement*. Chicago: University of Chicago Press.

Zhang, Yingjin. 2006. *My Camera Doesn't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video*. *From Underground to Independent : Alternative Film Culture in Contemporary China*. USA. Rowman and Littlefield Publishers, Inc. 24 pp.

Zhang Zhen (ed.). 2007. *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Durham and London: Duke University Press.

Wang, Xiaoshuai. 1996. *Frozen (Jidu Hanleng)*. Couleur. 1heure 36minutes. Chine.: Consulté le 4 novembre 2010 sur <http://china.org.cn/english/features/film/87729.htm>

